· LVCA BELTRAMI ·



I DIPINTI DI BERNARDINO LVINI ALLA VILLA RABIA DETTA "LA PELVCCA"

· MILANO · MCMXI ·

CON CINQVANTA ILLVSTRAZIONI

I DIPINTI

DI

BERNARDINO LVINI

· LVCA · BELTRAMI ·

I DIPINTI

DI

BERNARDINO LVINI

ALLA VILLA RABIA

"LA PELVCCA"



MILANO · MCMXI

EDIZIONE DI 250 ESEMPLARI

Milano — Tipografia Umberto Allegretti — Via Orti, 2.

Agli egregi Signori

Nob.[i] Fratelli GIUSEPPE *e* ACHILLE PURICELLI-GUERRA

Milano.

Memore del cortese Loro interessamento, e del volonteroso appoggio dato al proposito di dissipare le incertezze riguardo le composizioni che Bernardino Luini dipinse nella Villa detta « la Pelucca », mi è gradita la occasione di darne, a nome anche dell' Ufficio Regionale dei monumenti di Lombardia, testimonianza, col riassumere il frutto delle indagini avviate nel 1894, oggi coronate dal restauro della Cappella, serbante le preziose reliquie della più nobile fra le composizioni del geniale pittore lombardo.

Con sincera amicizia,

dev.mo LUCA BELTRAMI.

Milano, 1º Febbraio 1911.

SOMMARIO

Cap. I.	La leggenda della « bella Pelucca » nella vita del Luini. — I Pelucchi ed i Rabia. — Giorgio Vasari e i dipinti nella Casa Rabia, in Milano. — Rapporti della famiglia Rabia col Pio Luogo di S. Corona, e relative deduzioni . .	Pag. 11
Cap. II.	La Pelucca apparteneva già alla famiglia Rabia, al tempo del Luini. — Memorie della Pelucca, tramandate dal Cicerejo. — Sue condizioni attuali, ed immediate deduzioni riguardo la disposizione originaria dei dipinti . . .	» 20
Cap. III.	Prime indagini relative alla distribuzione delle varie composizioni mitologiche, profane, sacre, ed induzioni riguardo ai soggetti	» 30
Cap IV.	Notizie riguardo al distacco degli affreschi. — Metodo seguìto. — Dispersione di frammenti. — Vicende del riparto fra il Palazzo Reale e la R. Accademia	» 54
Cap. V.	Eliminazione di frammenti, conservati a Parigi ed a Berlino, erroneamente ritenuti di provenienza dalla Pelucca. — Loro relazione colla Casa Rabia, in S. Sepolcro	» 63
Cap. VI.	Studi e ricerche per la ricostituzione dei vari gruppi dei dipinti, e per l'ordinamento dei frammenti oggi riuniti nella R. Pinacoteca di Milano	» 75
Cap. VII.	Indagini nell'originaria Cappella. — Ritrovamento di tracce pittoriche. — Ripristino della Cappella	» 83
Cap. VIII.	Considerazioni sull'epoca e sul valore dei dipinti del Luini alla Villa Rabia. — Elenco generale dei frammenti di provenienza dalla Pelucca	» 93

BERNARDINO LUINI E LA PELUCCA

Capitolo I.

Ecco un titolo che ha tutta l'aria di annunciare una novella del quattrocento: e per verità, si potrebbe dire che, grazie a questo titolo, potè giungere sino a noi una leggenda d'amore, la quale da queste pagine risulterà definitivamente sfatata coll'autorità di documenti e di indizi positivi; leggenda d'amore, di cui è protagonista quel pittore che ha saputo — nella numerosa schiera degli artisti della scuola lombarda, al principio del secolo XVI — conquistare uno dei primi posti, colla grazia e la genialità delle sue composizioni: Bernardino Luini.

Secondo la tradizione popolare, mentre il Luini si trovava in Milano, intento a decorare una cappella nella chiesa di San Giorgio in Palazzo, il parroco, salito sulle impalcature per esaminare gli affreschi, e venuto a diverbio col pittore, sarebbe caduto dal ponte, rimanendo morto sul colpo. Il Luini, incolpato del luttuoso incidente, si sarebbe sottratto alle ricerche della giustizia, contro di lui eccitata

dalla rivalità degli altri pittori, abbandonando Milano travestito da mugnaio, per cercare sicuro asilo nella casa campestre della famiglia dei Pelucchi, vicino a Monza, dove sarebbe rimasto per due anni incognito, finchè l'infuriare di una grave pestilenza ebbe allontanato ogni pericolo di ulteriori ricerche e molestie. Sempre secondo la leggenda, il Luini, durante quella forzata dimora, avrebbe dedicato tutta la sua attività nel decorare le sale che lo ospitavano: e al tempo stesso si sarebbe invaghito di Laura, figlia di Guidotto Pelucchi, di meravigliosa bellezza, per la quale già spasimavano i giovani signorotti dei dintorni. Fra questi, la leggenda annovera Ferrigo Rabia, amico del pittore, ed Amarotto de' Gavanti, i quali avrebbero colto la occasione di un torneo presso la famiglia Della Croce, vicino a Monza, per scendere in campo e contendersi le grazie della bella Pelucca. La fortuna delle armi arrise al Rabia; ed il Luini, sebbene rivale nell'amore per Laura, ebbe a compiacersi per la vittoria dell'amico, eccitando sempre più l'ira del Gavanti; il quale, allontanatosi dal torneo e chiamati a raccolta i suoi fidi, attese che il Rabia e il Luini colla famiglia dei Pelucchi facessero ritorno, a sera inoltrata, alla loro dimora, per assaltare a tradimento il fortunato rivale, ed ucciderlo presso ad un casolare, poco discosto dal luogo del torneo. Il Luini, scampato per miracolo all'aggressione, e perduta ogni speranza di poter ottenere la mano dalla bella Pelucca — che la leggenda fa riparare in un convento — avrebbe abbandonato i suoi ospiti, recandosi a Monza per eseguirvi alcuni lavori di pittura nel Duomo, e nelle chiese di San Gerardo e di San Martino [1].

[1] Questa è la parte romantica della leggenda, diventata poi drammatica, come anche di recente i biografi del Luini si compiacquero di narrare. — « Perchè il Luini si rese a Lugano, dove dipinse nel 1529 e 1530? Forse per raggiungere la giovinetta da lui amata nelle vicinanze di Monza, e che i genitori di lei ave-

Di tutto questo racconto, i soli particolari che oggidì si possono ammettere, sono quelli relativi ai lavori che il Luini ebbe effettivamente ad eseguire in San Giorgio a Milano, alla Villa detta Pelucca, ed in Monza : la tradizione popolare si compiacque di trovare altri indizi, a sostegno della surriferita leggenda, nel nome di *Torneamento* che ancora sussiste per una località attigua a Monza, e nel nome di *Criminale* che conserverebbe una cascina, poco discosta dal Torneamento, dove sarebbe avvenuto l'assassinio del Rabia. Malgrado tutto ciò, la leggenda si presenta troppo romantica, sia rispetto all'epoca cui risale, sia in relazione alle circostanze di fatto sulle quali si fonda : lo stesso punto di partenza del racconto non ci persuade, sembrando inverosimile una caduta mortale del parroco di San Giorgio, dalla limitata altezza raggiunta dagli affreschi del Luini in questa chiesa.

Qui si potrà domandare, per quale motivo sia stata rievocata questa leggenda giudicata inverosimile ; e il motivo non sembrerà del tutto vano, quando si abbia a tener calcolo della scarsità di dati positivi riguardo all'opera pittorica del Luini alla Pelucca, sia rispetto alle circostanze che diedero origine ai dipinti stessi, sia riguardo

vano chiuso in un convento sulla riva del lago? od invece per sfuggire alle persecuzioni dalle quali era minacciato in Lombardia? » — E sempre in relazione al supposto delitto per l'uccisione di un parroco: « È spiacevole che il Luini non abbia commesso una dozzina di delitti, poichè se fosse, si avrebbero dodici capolavori come la *Passione* nella chiesa di Lugano. — Tale allusione a un delitto non è la sola che sussista, perchè si crede che alcuni anni prima, il Luini, in sèguito ad un fatto di sangue, si rifugiasse nello inviolabile Oratorio della Madonna di Saronno » (*Emporium*, anno 1902, pag. 399).

A questa troppo cruenta genesi delle dolci composizioni del Luini, basterà contrapporre le parole del Vasari : « fu persona cortese et amorevole molto delle cose sue, onde se gli convengono meritamente tutte quelle lodi che si devono a qualunque artefice che con l'ornamento della cortesia fa non meno risplendere le opere ed i costumi della vita che, con l'essere eccellente, quelle dell'arte ».

alle vicende da questi attraversate durante il corso di tre secoli: ed infatti, le poche ed incerte notizie sugli affreschi della Pelucca si limitavano fatalmente a quelle che si riferiscono alla dispersione di questo notevole complesso di opere d'arte, avvenuta dopo il 1821.

D'altra parte, anche la leggenda popolare, che nel 1837 trovò nel dottor Mezzetti il suo illustratore, poteva ancora fornire indirettamente qualche indizio per chiarire la storia di quelle pitture. È precisamente nel primo dei volumi del *Cronista Monzese*, che il dott. Mezzetti volle dedicare una ventina di pagine all'argomento « Bernardino Luino alla Pelucca, presso Monza »: ed è nel leggere quel racconto che taluno potrebbe essere indotto a credere, abbia lo scrittore approfittato di cronache locali. Infatti, pur prescindendo dalla forma romantica della narrazione, la quale è del resto caratteristica per quel tempo, noi vi troviamo ripetutamente citati dei cronisti monzesi, anche per particolari affatto secondari dell'argomento: il Mezzetti, ad esempio, riferisce come la cronaca manoscritta di Bernardino Burocco ricordi meraviglie ed incanti della fanciulla Pelucchi: e come l'altro cronista Campino abbia riportato persino « gli ampollosi e mordaci discorsi » fatti in occasione della sfida al Torneamento. A giustificare, in certo modo, il dott. Mezzetti per questa troppo palese simulazione di prove documentarie, contrastanti colla abituale concisione dei cronisti, si dovrà ricordare come, al momento in cui il Mezzetti scriveva, da non più di dodici anni il Manzoni avesse a sua volta, nella Introduzione ai *Promessi Sposi,* simulato il ritrovamento del vecchio scartafaccio, dal quale finse di trascrivere faticosamente quel passo, in lingua secentesca, che così comincia « L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo.... ecc. ».

Ad ogni modo non sarà superfluo il dichiarare come, dall'esame della cronaca *mss* del Burocco — da poco tempo

entrata a far parte della Biblioteca Ambrosiana per disposizione testamentaria del benemerito studioso don Antonio Varisco di Monza — risulti la mancanza, non solo dei particolari accennati dal Mezzetti, ma anche della più sommaria notizia che si riferisca al Luini e alla stessa Pelucca. Vi era però, in tale complesso di tradizioni e di leggende, un particolare interessante per la genesi delle pitture, rimasto sin qui trascurato: ed era quello riguardante le cordiali relazioni che il Luini avrebbe avuto, non solo colla famiglia Pelucchi, ma anche colla famiglia Rabia, pure di Monza: poichè il dott. Mezzetti riferisce che i Rabia abitavano in un castello, del quale rimane oggi il ricordo nel cascinale detto *Rabina*, poco discosto dalla Pelucca; e l'atto di vendita di quest'ultimo stabile, del 1821, reca appunto la menzione « Istromento di vendita del Podere detto Pelucca e Rabina ».

Quest'ultima denominazione, al pari dell'altra di Pelucca, deve riannodarsi alla famiglia che era proprietaria del fondo, essendo la famiglia dei Rabia fra le più antiche di Monza, al pari di quella dei Pelucchi: nel 1286, fra gli amministratori dell'ospedale di San Gerardo in Monza — alla cui fondazione nel 1174 era intervenuto un Cazardus, della famiglia Pelucchi « de nobilibus istius burgi » (1) — figura Ot-

(1) Di questa famiglia, il Codice Della Croce, XI, in data 17 maggio 1198 ricorda un « Obertus dictus Pelluccus, Canonicus ecclesiæ sancti Johannis de Burgo Modoetiæ ». Da una carta del 1180 risulta che la stessa famiglia possedeva già lo stabile della Pelucca, essendovi citato l'*aqueductum de quo dant aquam Jacobi Peluci*, coll'obbligo di non impedire *aquam euntem ad molendinum eorum de Balazola:* tuttora si conserva questo cavo o *aqueductum*, che divide la proprietà della cascina Pelucca dalle cascine Baragiola. Circa trentacinque Pelucchi figurano nelle Memorie monzesi, dal 1200 al 1400, come consoli di Monza, canonici, umiliati, ecc.

Si comprende quindi come, data l'importanza di questa parentela, abbia potuto prevalere l'opinione che il pittore Luini ricevesse dalla famiglia dei Pelucchi la commissione dei dipinti, anzichè dalla famiglia Rabia, un ramo della quale si trovava già stabilito in Milano nel secolo XV.

tobello Rabia: nel 1526, qualche anno dopo l'epoca alla quale si possono assegnare i dipinti del Luini alla Pelucca, un Bartolomeo Rabia veniva dal Borbone, governatore di Milano, eletto castellano di Monza; un altro Rabia figura in un testamento del 1549, e sino al secolo XVIII, si trova menzionata la famiglia Rabia in documenti monzesi. Ora, per quanto si possa supporre che la romantica inclusione di un Rabia nella succitata leggenda relativa al Luini, abbia mirato ad attribuire a questa una parvenza di verità, approfittando della circostanza di fatto della vicinanza fra la Pelucca e la Rabina, rimane per fortuna un' altra ben più significante attestazione dei rapporti fra i Rabia e il Luini, la quale ci è fornita da Giorgio Vasari, là dove parlando del Luini, nella vita di Lorenzetto, riferisce: « Bernardino del Lupino dipinse in Milano, vicino a San Sepolcro, la casa del signor Gianfrancesco Rabia, cioè la facciata, le loggie, sale e camere, facendovi molte trasformazioni di Ovidio ». È appunto in base e sulle traccie di questa indicazione, che di recente mi fu possibile identificare come provenienti da quella casa Rabia, gli otto frammenti di affreschi esposti nel Kaiser-Friederich-Museum di Berlino colla inesatta indicazione della provenienza dalla Pelucca; frammenti che raffigurano il mito di Europa rapita da Giove (¹). Riservandomi di esporre, nel Cap. V, gli argomenti sui quali fondai tale rettifica, riescirà interessante il rilevare senz'altro il nesso che, in base al sommario accenno del Vasari, si può stabilire fra un notevole gruppo di opere del Luini: poichè la stessa designazione della casa Rabia « vicino a San Sepolcro » richiama tosto l'attenzione sui rapporti che il pittore ebbe colla Confraternita di Santa Corona, istituita sul finire del secolo XV,

(¹) Vedasi « I frammenti di un'opera dispersa e disconosciuta di Bernardino Luini »: in *Marzocco* 9 ottobre 1910.

la quale ebbe la sua prima sede in alcuni locali attigui alla chiesa di San Sepolcro: ed è sulla parete di fondo di una sala terrena, prospettante l'antica abside di quella chiesa, che si conserva tuttora la grandiosa scena della « Coronazione di spine » affrescata dal Luini.

Di questo lavoro conosciamo, per fortuna, la data di esecuzione, registrata in una nota riguardante il pagamento del pittore: il quale avrebbe lavorato dall'ottobre 1521 al marzo 1522, ricevendo un compenso di lire 115 e sol. 9. Basterebbe ricordare come il Pio Luogo di Santa Corona fosse stato istituito, sul finire del sec. XV, dal Padre Stefano Seregni, col concorso di un gruppo di persone agiate, decise ad assegnare una parte delle loro entrate a vantaggio dei poveri, per pensare che qualche membro della famiglia Rabia, ricordata dal Vasari quale committente del Luini, abbia a trovarsi nel gruppo dei dodici benemeriti cittadini, che il pittore raffigurò nei comparti laterali della grandiosa sua composizione. Ad ogni modo, pur non potendo oggi identificare quei devoti genuflessi, si deve ritenere che il Gianfrancesco Rabia abbia avuto parte nell'incremento del Pio Luogo: giacchè, come riferisce il Latuada, basandosi sopra vecchie carte di Santa Corona di cui potè disporre, Gianfrancesco Rabia « nobile milanese » diede in dono al Pio Luogo una delle case prospettanti il fianco a mezzodì della chiesa « a fine di potervi più comodamente disporre le medicine che si distribuiscono ai poveri malati » (1): doveva appunto trattarsi di uno stabile attinente alla casa Rabia, decorata dal pennello del Luini pochi anni prima di

(1) Pietro Canetta, nella *Storia del Pio Istituto di S. Corona di Milano*, dice che, dallo spoglio delle carte dell'Amministrazione, non risulta che vi sia un Gianfrancesco Rabia fra i benefattori dell'Istituto, e menziona invece un Ambrogio Rabia, all'anno 1506. Ma la circostanza che il Vasari verso il 1560, il Torre nel seguente secolo, il Latuada nel settecento, convennero per diversi argomenti a

tale aggregazione, avvenuta, come si legge nella lapide ancora esistente sulla fronte, nell'anno 1540 [1]. La munificenza del Rabia — esplicata coll'amore per l'arte e collo spirito di carità — rispondeva del resto a tradizioni di famiglia: secondo una iscrizione oggi smarrita, ma conservata dall'Allegranza, l'erezione della casa di fianco a San Sepolcro sarebbe stata da Gerolamo Rabia affidata a Cristoforo Solari, detto il Gobbo, il celebre scultore architetto che lavorò al Duomo ed a Santa Maria delle Grazie in Milano, nonchè alla Certosa di Pavia [2]. Dopo le ripetute cessioni e trasformazioni [3], non rimane nello stabile alcun ricordo della famiglia Rabia all'infuori di cinque iscrizioni, quattro latine ed una greca, attestanti il culto nutrito per le lettere da Gerolamo Rabia, che fu amico di Lancino Curzio [4]. Si pre-

menzionare il Gianfrancesco Rabia, non può essere distrutta dal semplice fatto del non trovarsi quel nome nei vecchi registri di S. Corona. Il Latuada, che ci ha segnalata la preziosa e genuina notizia relativa a Bernardino Luini, del 1521, riprodotta poi da tutti gli studiosi di questo pittore, si valse probabilmente di vecchie carte di S. Corona, che possono in parte essere andate disperse.

(1) Il Canetta prese abbaglio, asserendo che l'Ospizio di S. Corona conservò la sede nella casa attinente alla chiesa di S. Sepolcro sino al 1581, e solo a quest'epoca siasi trasferito nella casa di fianco alla chiesa, già della famiglia Rabia.

(2) Di questo Gerolamo Rabia è ricordata la munificenza in un Cod. Trivulziano, al quale accenneremo fra breve, riferente la tradizione che, al tempo in cui i francesi dominavano in Milano, il Rabia « cum illos convivas sæpius adducere consuevisse; atque interdum ad potandum largius invitare, ea lege, ut si uno haustu argenteam situlam, vini plenam exinanirent, etiam vas ipsum auferrent et sibi haberent ».

(3) La casa Rabia, passata in proprietà della famiglia Rho, o Roma, venne nel 1577 venduta all'Ospizio di S. Corona, e subiva in tale circostanza qualche riforma colla costruzione di un locale per farmacia, e di un altro per oratorio, in sostituzione del vecchio, attiguo alla chiesa di S. Sepolcro, che nel 1584 venne ceduto ai Padri Oblati per L. 16.000. Prima però di alienare, assieme allo stabile, l'affresco di Bernardino Luini coi ritratti dei deputati, il Capitolo di S. Corona affidava a Giov. Pietro ed Aurelio Luini l'incarico di dipingere nel nuovo oratorio « gli retrati delli sig. Deputati vecchi, quali herano pincti nell'oratorio vecchio, dentro della casa dove si faceva la spezieria vecchia di S. Corona » Dal Mastro, anni 1578-1581.

(4) Lancino Curzio dedicò un epigramma a Gerolamo Rabia: vedasi Lib. XII, pag. 145.

senta quindi spontaneo il pensare che, dall'incarico affidato al Luini di decorare la sala terrena del Pio Luogo di Santa Corona, sia derivata l'occasione di rapporti personali fra il pittore e la famiglia del Gianfrancesco Rabia, che vediamo ricordato quale un fautore del Pio Luogo; le stesse relazioni con questa famiglia potrebbero per sè stesse spiegare la commissione data al Luini di dipingere la villa della Pelucca, sia che si voglia ritenere — come venne sin qui tradizionalmente ammesso — che si trattasse di un possesso della famiglia monzese dei Pelucchi, certamente in rapporti coi Rabia: sia che si voglia pensare che a quel tempo la Pelucca già fosse, unitamente alla Rabina, un possesso della famiglia Rabia. In quest'ultimo caso, la commissione di dipingere la villa della Pelucca risulterebbe il naturale complemento della commissione di dipingere la casa nella piazza di San Sepolcro in Milano: la quale supposizione si troverebbe avvalorata altresì dalla circostanza che, in entrambi gli stabili, il pittore ebbe a svolgere soggetti mitologici, inspirandosi alle metamorfosi di Ovidio, in omaggio alle già accennate tendenze letterarie della famiglia Rabia.

Capitolo II.

Da quanto si disse, rimarrebbe ormai precisata questa circostanza di fatto: che gli affreschi della Pelucca siano la derivazione delle decorazioni di casa Rabia in Milano, a quel modo che queste potrebbero essere la conseguenza dell'incarico avuto dal Luini, nel 1521, di dipingere nell'Oratorio di Santa Corona: oggi però, a questi semplici indizi, dei quali non si sarebbe potuto contestare il valore, possiamo aggiungere una testimonianza esplicita, segnalando come dalle carte conservate nell'Archivio Storico del Comune di Milano, risulti documentato il possesso della Pelucca, per parte della famiglia Rabia, nel secolo XVI (1).

Debbo poi alla cortesia dell'ing. E. Motta la segnalazione di un codice, dal quale viene confermato come, nella prima metà del secolo XVI, la Pelucca fosse un possedimento della famiglia Rabia: infatti, in uno dei manoscritti del Cicerejo, conservato alla Bibl. Trivulziana (n.° 756), a fol. LXXXII si legge questa interessante descrizione: « Hieronymus Arabius, Aloysii filius, Mediolanensis, civis honestissimus, magistratus extraordinarii præses, ad septimum ab urbe lapidem, non longe a Modoetia celebri oppido, rus possedit

(1) Quelle carte si riferiscono a vari rami della famiglia Rabia. A quello della Pelucca appartiene il Gerolamo, figlio di un Luigi, ch'ebbe a testare nel 1500: il figlio di questo Gerolamo, pure di nome Luigi, avrebbe nel 1537 venduto a un Francesco Panigarola la Pelucca, la quale però nel 1572 venne riscattata per essere assegnata in proprietà dei figli di un altro Gerolamo, nato da Luigi. Il Gian Francesco appartiene ad altro ramo che discende dall'Ambrogio Rabia, citato nelle vecchie carte di S. Corona; dal quale nacque Antonio, sposatosi a Beatrice Gallerana, e padre del Gian Francesco, dal Vasari conosciuto verso il 1560, il quale fu uno dei Decurioni di Milano nel 1568.

cultissimum, et bonitate soli celeberrimum et pratorum amplitudine et magnitudine pastionis uberrimum, cui nomen est Pilucia, in quo rure medio Villam urbanam amplissimam, magnifice extructam, egregiis picturis exhornavit, hortis, pomariis, et viticis diligenter consitis, undique circumvallavit ». E più avanti, lo stesso Cicerejo riferisce, sempre a proposito del Rabia: « Idem, magnificentissimas ædeis, Bernardini Lovinii pictoris nobilissimi arte condecoratas, possedit e regione templi, quod Rocius olim Hierosolymis victor ac triumphans reversus, Christi sepulcro dicavit ». Non si poteva desiderare una testimonianza più esplicita della correlazione fra la casa di Piazza S. Sepolcro e la Villa detta Pelucca, sia come possedimenti della medesima famiglia, sia per le decorazioni pittoriche, in entrambe affidate dai Rabia al Luini.

Il Cicerejo volle altresì conservarci il testo delle iscrizioni latine che la famiglia Rabia aveva collocate alla Pelucca, affatto distinte da quelle già menzionate, ed in parte esistenti tuttora nel giardino dello stabile del Sig. Francesco Bordini, già casa Rabia in S. Sepolcro. Delle tre iscrizioni « tribus candidissimi marmoris stylobathis, egregia artificis manu perfectis, litteris more veterum romanorum insculptis » la prima sarebbe stata nell'orto: la seconda nel frutteto: la terza nella vigna. Lo stesso Cicerejo ricorda come « aliquot ante annos » quelle iscrizioni fossero state rimosse e trasportate a Milano, per essere infisse nella fronte di una taverna, presso S. Maria della Scala; e il Latuada ebbe infatti nel sec. XVIII a trascrivere quelle del frutteto e del vigneto, avvertendo come non fossero state ancora registrate nelle raccolte lapidarie del suo tempo: se non che, ignorando la provenienza di quei due marmi, e pur riconoscendo, malgrado « i caratteri somiglianti al gusto delle buone età latine, che il dettato dei medesimi non ha la frase di quei tempi » si trovò indotto a pensare

che avessero fatto parte delle case dei Torriani, e fossero state, in sèguito alla distruzione di queste, utilizzate sul posto come materiale di fabbrica: (1) evidentemente sfuggì al Latuada — che si rimette « alla erudizione del leggitore » — la traccia offerta dal nome di HIE—ARAB per identificare l'epoca e la provenienza dei marmi. Questi due marmi, che nella più recente raccolta delle Iscrizioni di Milano, fatta dal Forcella, vennero additate come non più esistenti, si trovano invece nel Castello Sforzesco (2), assieme all'altra iscrizione, che il Cicerejo segnalò nell'orto della Pelucca: quest'ultima era stata trasportata a Milano assieme alle due altre, ma per il fatto di essere stata murata in basso, ed esposta alle erosioni dei veicoli risvoltanti da S. Maria della Scala nella contrada di S. Giovanni alle Case Rotte, venne trascurata dal Latuada, nè potè esser letta dall'Allegranza (3).

Da questa constatazione della diretta colleganza fra la Pelucca e la casa Rabia di Milano, risulta definitivamente escluso qualsiasi rapporto di Bernardino Luini colla famiglia dei Pelucchi: cosicchè tramonta per sempre, assieme al complesso delle deduzioni che se ne vollero ritrarre, la leggenda della « bella Laura » sulla quale si ritenne di potere imperniare tutta la vita dell'artista.

Lo studioso che oggidì — spinto dal ricordo delle geniali composizioni del Luini, sparse in musei e gallerie

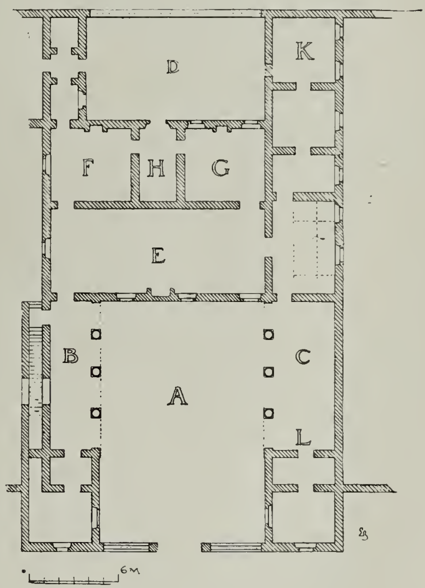
(1) Latuada, *Descrizione di Milano*, Tomo V, pag. 230.

(2) Nel Cortile della Rocchetta, portico verso la Corte Ducale, ai numeri 411 e 412.

(3) L'Allegranza (Lett. di Fr. Cicerejo, Vol. II, pag. 287-88), che aveva infatti veduta la iscrizione, annotò: « tertia nocturnis facibus adeo fœdata est et erosa ab axibus curruum prætereuntium, ut vix aliquod verbum legi possit ». Il testo infatti è incompleto sulla lapide, oggi nel Castello Sforzesco, tanto che non venne inserito nel Catalogo dei Marmi scritti del Museo Archeologico di Milano, compilato dal benemerito avv. Emilio Seletti: ma potrebbe ancora essere completato in base al Codice Trivulziano (vedi incis. a pag. 27).

nazionali ed estere — si decide a compiere il pellegrinaggio alla Pelucca, e dopo Sesto San Giovanni abbandona, piegando a destra, la strada da Milano a Monza, giunge ad un gruppo di caseggiati che ancora porta il nome di Cascina Pelucca.

Nella casa padronale, disposta in mezzo a quel gruppo, non è facile di ravvisare oggi l'antica costruzione del secolo XVI, che il pennello del Luini ha reso celebre, trattandosi di fabbricato che ha tutta l'apparenza di una tranquilla e comoda abitazione di campagna, conformata alle moderne esigenze della vita. Varcato il cancello d'ingresso, si presenta una corte (vedi lettera *A* della planimetria), fiancheggiata da due corpi di fabbrica, con portici ad arcate (vedi lettere *B* e *C*) e chiusa, nel fondo, dal corpo di fabbrica principale, dietro al quale corrisponde un cortile secondario (lettera *D*), pure fiancheggiato da due ali minori di fabbrica. Anche l'arredamento interno non lascia sospettare al visitatore che quelle sale abbiano un tempo ospitato tanti tesori d'arte: una sola traccia di decorazione pittorica rimaneva visibile, quattro anni or sono, ed era in uno dei locali terreni (lettera *K*),



Planimetria generale
della Villa Rabia « *La Pelucca* ».
— anno 1821 —

l'unico coperto a vôlta, che a quell'epoca era adibito ad uso di cucina: infatti la vôlta a botte, intersecata da lunette,



Decorazione sulla volta dell' originaria Cappella.

Fot. A. Ferrario.

conservava parte dell' originaria decorazione ad ornati e fogliami, e la serraglia dipinta, racchiusa fra teste di an-

geli, col monogramma IHS, non lasciava alcun dubbio che quel locale già fosse destinato a cappella. Gli altri indizi che potevano ricordare l'antica costruzione del secolo XVI, si limitavano ai già accennati porticati, e ad una lastra di marmo, con iscrizione latina fiancheggiata da due stemmi, sormontata da una semplice cornice, la quale si trova infissa sopra una delle porte che si aprono sotto il porticato, a destra dell'ingresso (lettera *L*). La forma della lastra e l'iscrizione (vedi inc. a pag. 83) non lasciavano dubbio che quel marmo servisse originariamente come frontale da camino; il che risulta altresì dalle altre circostanze, alle quali accenneremo al Cap. VII.

Fin dal 1895 (1), essendomi proposto di ricostituire la disposizione dei dipinti del Luini, dopo di avere per gentile consenso dei proprietari visitato minutamente la Pelucca, e dopo di avere esaminati i frammenti pittorici, sparsi anche all'estero, che da questa si ritenevano provenienti, ritenni di poter concludere che i dipinti del Luini dovessero decorare la sala maggiore prospettante il cortile principale (lettera *E*) lunga m. 14 e larga m. 5,50: due sale minori (lettere *F* e *G*) di m. 5,40 per m. 4,80, e un gabinetto (*H*) alle medesime interposto, largo m. 2,50 circa (2); a questi quattro ambienti rimaneva da aggiungere quello della cucina (*K*), nel braccio di destra prospettante il cortile posteriore, colle già menzionate traccie che ne identificavano l'originaria destinazione a cappella. Ben poco sa-

(1) Bernardino Luini e la Pelucca; con 11 illustr., in *Archivio Storico dell'Arte*. Anno VIII, fasc. I-II, gennaio 1895.

(2) Il muro separante il gabinetto *H* dalla sala *G*, più non esiste; ma una planimetria dello stabile anteriore all'anno 1822, e le vicende del distacco dei dipinti, non lasciano alcun dubbio riguardo la esistenza di quella separazione.

rebbe rimasto da aggiungere al tema dei dipinti nella Pelucca, se nel 1906, la determinazione di Re Vittorio Emanuele III di depositare presso la R. Pinacoteca di Brera i sedici frammenti di affreschi del Luini, che si trovavano in alcune sale del Palazzo Reale di Milano ([1]), allo scopo di ricongiungerli agli altri frammenti conservati in quella Galleria, non avesse stimolato il proposito di accertare maggiormente l'originario ordinamento del complesso delle composizioni mitologiche, sacre e profane, dipinte nella Villa della Pelucca.

Le ulteriori indagini che in quella circostanza mi fu dato di compiere, confermarono la già ideata distribuzione dei vari frammenti pittorici, e per alcuni di questi rettificarono altresì la designazione del soggetto, tradizionalmente accolta dagli studiosi, portandomi anche ad eliminare uno dei tre frammenti che al Museo del *Louvre* sono elencati come di provenienza dalla Pelucca, e precisamente la composizione raffigurante Vulcano nell'atto di temprare le ali di Cupido, che sta fra le braccia di Venere. Tale composizione, per il fatto di essere entrata in quel Museo nel 1863, assieme a due altri frammenti pittorici, che indubbiamente appartennero alla Pelucca, ha potuto erroneamente essere ritenuta della medesima provenienza ([2]).

([1]) La riunione dei frammenti della Pelucca, ripartiti nel 1826 fra il Palazzo Reale e la Pinacoteca di Milano, era da tempo vagheggiata da quanti si interessano all'arte: e già nel 1855 Massimo Fabi, da Verona scriveva nella *Gazzetta Ufficiale*, n.° 262: « Sarebbe da desiderarsi che l'I. R. Luogotenenza appagasse la comune aspettativa, ordinando la collezione in sito apposito di tante belle tavole ». La Direzione della Pinacoteca di Brera non tralasciò, in proposito, di fare e rinnovare le pratiche, le quali nel 1906 raggiunsero l'intento.

([2]) Così era descritto dal Visconte Both de Tauzia, nel Catalogo 1878: « N.° 233. *La forge de Vulcain*, $l = 1.73$, $h = 1.97$. Fresque transporté sur toile, figures petit naturel — Catalogue Villot, n.° 242 *bis*. Collection de Napoléon III. Provient de la Villa Pelucca, près Monza. Acquis en 1863.

La circostanza che gli altri due dipinti della Pelucca, pure al *Louvre*, si trovano nella Sala Duchatel, indusse qualche studioso nell'errore di ritenerli come facenti parte della donazione Duchatel.

L'altra provenienza invece, da me accettata nel 1895, in base alla quale raggruppai alle decorazioni della Pelucca anche la serie dei frammenti di affresco che a quell'epoca si trovavano a Parigi, nel Palazzo Cernuschi di via Velasquez, non ebbe a risultare confermata dai documenti consultati (¹): il che non attenua il dispiacere che quei frammenti non siano stati riscattati a vantaggio del nostro patrimonio artistico, allorquando — dopo la morte di Enrico Cernuschi, avvenuta nel 1896 — andarono in vendita.



Le tre lapidi, menzionate dal Cicerejo come già esistenti alla Pelucca, ed ora nel Castello Sforzesco, Milano.

(¹) Quei frammenti formavano parte del Museo Cavaleri in Milano, del quale verso il 1873 si rese acquirente il Cernuschi, dopo i vani tentativi di cessione al Comune di Milano.



Sala *E.* - Storia di Mosè. *La morte dei primogeniti.*
R. Pinacoteca di Brera. *

Fot. Anderson.



Sala *E.* - Storia di Mosè. *La partenza.* — R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.

Capitolo III.

Prezioso e fecondo contributo alle ricerche relative alla Pelucca ebbe a fornirmi il carteggio relativo all'operazione del distacco degli affreschi, compiuta dall'estate del 1821, alla primavera del 1822, per opera di Stefano Barezzi (1), noto altresì per avere a quell'epoca progettato il distacco del Cenacolo Vinciano. Uno dei capitoli dell'istromento di vendita della Pelucca, portante la data 31 agosto 1821, mi pose sulle traccie del contratto stipulato nella primavera di quell'anno, fra la I. R. Accademia di Belle Arti di Milano, e il Barezzi, per il distacco dei dipinti: il contratto originale si conserva negli atti della R. Accademia, assieme al relativo carteggio, dallo spoglio del quale mi fu possibile di ricavare la desiderata luce per ricostituire il ciclo delle varie composizioni affrescate dal Luini (2). Cinque erano i locali che, nel primo studio dedicato

(1) Nato a Busseto nel 1789, da Giovanni e Giuseppina Carrara; morto nel 1859.

(2) Per il distacco dei dipinti alla Pelucca, fu lo stesso Barezzi che nel novembre 1820 fece la proposta al Governo, accennando come il lavoro avrebbe potuto compiersi in quindici mesi, comportando per lo meno venti tavole, con una spesa di 2000 zecchini. La convenzione preliminare stipulata dal Barezzi, tre mesi dopo, coll'Accademia, prevedeva una spesa di L. 11.572.

Nell'agosto 1821 il Barezzi aveva già staccato cinque pezzi: nel febbraio 1822 erano dieci i frammenti presentati all'Accademia, vale a dire « tre scene della Storia di Mosè, i due sopracamini, tre putti, il bagno di Ninfe, e una scena mitologica »; e la Commissione, ai 5 di marzo, trovava che l'operazione era stata « in modo lodevolissimo eseguita sopra le tavole già consegnate ».

In quella occasione si accennava al numero di 23 tavole, cui doveva ammontare l'operazione completa del distacco. Come si vede, il numero ebbe a mutare dalla prima proposta del Barezzi, sino alla consegna definitiva di 25 frammenti. Di queste variazioni, che hanno qualche importanza per le vicende dei dipinti, si darà un riassunto al Cap. VIII, dopo l'elenco generale dei dipinti provenienti dalla Pelucca.



Sala *E.* - Storia di Mosè. *Il banchetto prima del passaggio del mar Rosso.* - R. Pinacoteca di Brera. *

Fot. Anderson.

alla Pelucca nel 1895, ritenni avessero ospitato tutta l'opera pittorica; e da uno schizzo planimetrico, allegato ad uno dei documenti del 1821, risultò confermata tale indu-

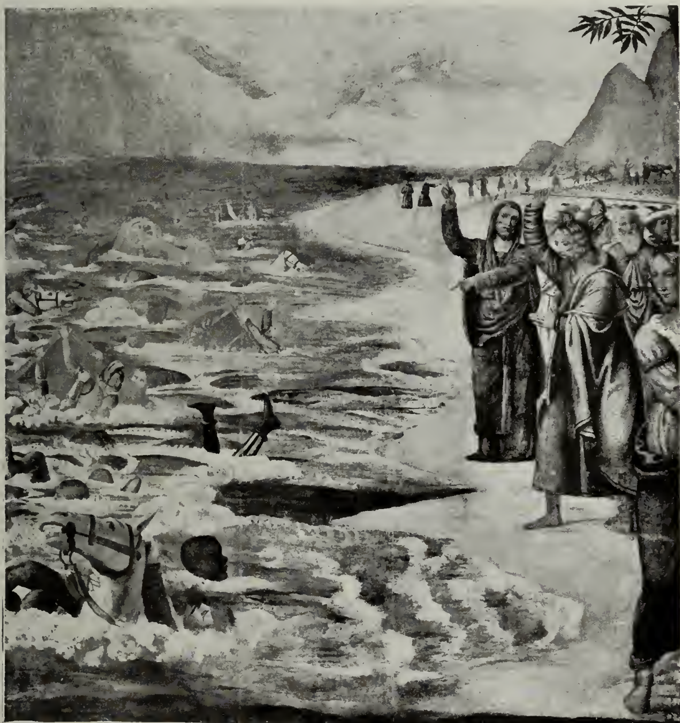


Sala *E* - Storia di Mosè. *Il passaggio del Mar Rosso.* - R. Pinacoteca di Brera. *

Fot. Brogi.

zione. Tutta la storia di Mosè, della quale rimangono dieci frammenti, si svolgeva appunto nella sala maggiore (*E*), nella cui parete longitudinale contrapposta alle finestre, doveva campeggiare l'episodio più vasto del *Passaggio*

del Mar Rosso, preceduto dagli episodi anteriori, a partire dalla *Morìa,* venendo sino al *Banchetto per la partenza*, e susseguìto dagli episodi posteriori, da quello dei



Sala *E.* - Storia di Mosè. *Il passaggio del Mar Rosso.* - R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.

Canti del Pentateuco, sino alla *Preghiera sul Monte Sinai.* Ciò che può riuscire inaspettato, è che in mezzo a complesso di scene sacre, trovasse posto un episodio mitologico, e precisamente la scena di Vulcano e Venere nel-



Sala *E.* — Storia di Mosè. *I canti del Pentateuco.* - R. Pinacoteca di Brera. *

Fot. Anderson.



Sala *E.* - Storia di Mosè. *Le offerte di giojelli e vesti per la costruzione del Tabernacolo.*
R. Pinacoteca di Brera. *

Fot. Anderson.



Sala *E.* - Storia di Mosè. *La raccolta della manna.* - R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Montabone.

l'atto di temprare le armi di Marte: episodio commentato dalla seguente iscrizione, incisa nella sottostante lastra di marmo, la quale come già si disse, si vede ancora sotto ad uno dei portici della Villa:

VVLCANO ET CONIVGI
IGNIS DEI DONO SACRVM QVOD EST NOMEN
OCCVLTIVS QVANTO VRIT ACRIOR TANDEM
ERVMPIT AVRVM VT EXCOQVENS NITORI ADDIT
NI PABVLVM ET DESIT FVTVRVS AETERNVS.



Sala *E*. - Storia di Mosè. *La preghiera sul monte Sinai*. *

Fot. Brogi.



Sala *E.* - Storia di Mosè. *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe.* - R. Pinacoteca di Brera. *

Fot. Montabone.

Ma la stretta relazione fra il soggetto dipinto e la speciale sua destinazione come ornamento per la cappa del camino, che si trovava fra due delle finestre illuminanti la sala, basta a giustificare l'anomalia. Non rimane quindi alcuna incertezza riguardo alla decorazione complessiva della Sala maggiore *E*.

Qualche sorpresa ci riserva invece la ricomposizione dei dipinti nell'attigua sala minore, verso tramonto (lettera *F*), nella quale si poteva logicamente supporre si dovessero raggruppare i soggetti mitologici, che alla Pinacoteca di Brera portavano i titoli di *Sagrificio al Dio Pane*, *Nascita di Adone, Metamorfosi di Dafne,* ed al Palazzo Reale il titolo *Ninfe al Bagno*. In realtà, il tema che Luini si propose di svolgere in quella sala dovette essere un tema mitologico discordante dagli episodi che si vollero riconoscere in alcuni di quei frammenti pittorici; poichè ad eccezione del dipinto *Sagrificio al Dio Pane* — di cui non può riuscire dubbio il soggetto — gli altri costituiscono una serie di scene intimamente collegate fra di loro, ad illustrazione di un'unica favola mitologica, cui rimaneva estranea la stessa composizione del *Sagrificio;* poichè questa, al pari della già citata *Fucina di Vulcano*, traeva la sua immediata ragione dall'esser destinata a decorare la cappa del camino in quella sala minore, offrendo un richiamo al fuoco colla fiamma che arde sull'ara del sacrificio.

La favola che il Luini avrebbe preso per tema nel decorare quella sala minore *F*, sarebbe — secondo il sommario cenno descrittivo allegato al carteggio del 1821-22 — quella di Cefalo cacciatore, figlio di Dejone re della Focide, sposato a Procri, figliuola di Eretteo sesto re di Atene; della quale, per istigazione di Aurora, Cefalo avrebbe messo alla prova la fedeltà, col presentarsi a lei in simulato sembiante e ricorrendo a tutte le lusinghe. Accortasi, all'atto stesso di cedere, di tale inganno, Procri fuggiva pei bo-



Sala *E.* - Camino. *La Fucina di Vulcano.* - R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.



Sala *F.* - Camino. *Sagrificio al Dio Pane.* - R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.



Sala F. - *Soggetto mitologico.* - R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.

schi, implorando la protezione di Diana: questa le affidava una freccia portentosa, colla quale cacciando, avrebbe potuto competere collo sposo e riguadagnarne l'affetto. A sua volta però, Procri cominciò a dubitare della fedeltà del coniuge, e all'intento di spiarne gli atti, si celava dietro di un albero: se non che Cefalo, avendo notato un movimento delle fronde, e supponendovi appiattata una belva, vi scoccava la freccia che uccideva la sposa. È questa la favola mitologica che, pochi anni dopo le pitture del Luini, forniva all'Ariosto la ispirazione per due degli episodi d'amore nell'Orlando ([1]).

Non ci è dato oggidì di accertare se quel richiamo alla favola di Cefalo e Procri fosse basato sopra una esplicita indicazione — come ad esempio qualche scritta collegata alle decorazioni, oggi smarrita — oppure fosse semplicemente il frutto della interpretazione personale di quegli episodi, fatta da chi ebbe a stenderne l'elenco prima del distacco: più probabile è questa seconda ipotesi, considerando come la scena intitolata *Metamorfosi di Dafne* non corrisponda esattamente al citato episodio di Procri nascosta dietro di un albero. D'altra parte, non può nemmeno essere accolta senza riserve l'interpretazione oggi accettata per quel frammento: giacchè nella donna che si trova incorporata nell'albero, non ritroviamo gli elementi della favola di Dafne, ma piuttosto quelli dell'altra favola di Cinira e Mirra, colla trasformazione di quest'ultima nell'albero, dal quale ebbe poi vita Adone.

Passando al piccolo gabinetto interposto fra le due sale minori, della limitata larghezza di metri due e mezzo, risultava finalmente possibile, in base a quei carteggi, di ri-

---

([1]) La leggenda mitologica di Cefalo e Procri ebbe a fornire argomento anche per una tavola dipinta, di scuola italiana, esposta al Museo di Lille, nella Sala I dei primitivi.



Sala *F.* - *Soggetto mitologico.* — R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.



Sala *F.* - *Soggetto mitologico.* — R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.



Gabinetto *II*. - *Il bagno*. — R. Pinacoteca di Brera. *

Fot. Anderson.

costituire l'originaria decorazione pittorica nella fresca sua genialità. La piccola vôlta si impostava sopra lunette, ognuna delle quali accoglieva un putto nell'atto di distrarsi in mezzo a tralci di vite e pampini: questo accenno ci porta senz'altro a pensare come la decorazione dei tralci dovesse estendersi a tutta la piccola vôlta, per modo da assegnarle l'aspetto di pergolato; concetto che, per quanto in minuscole proporzioni, si riannodava a quello che Leonardo, vent'anni circa prima del Luini, aveva ampiamente svolto nella Sala delle Asse, nel Castello di Milano. All'adozione della vite per formare il fondo generale della decorazione, ebbe probabilmente a contribuire la circostanza che — come si vede ancora in uno degli stemmi scolpiti sul frontale del già citato camino, esistente nella sala grande *E* (vedi incis. a pag. 83) — il tralcio di vite costituiva uno degli emblemi della famiglia Rabia, alla quale dobbiamo attribuire la costruzione dello stabile ([1]).

Era sotto al gaio pergolato, rallegrato da putti, che si svolgevano le scene profane: la composizione impropriamente intitolata *Ninfe al bagno*, non si proponeva in realtà che di raffigurare la scena di sette giovinette le quali, in località appartata ed ombrosa, si tuffano nelle acque: e così poco ninfe erano quelle bagnanti che, come le vediamo in quella stessa scena nell'atto di spogliarsi, le ritroviamo nell'abbigliamento muliebre, intente a giuocare nell'altra composizione, detta del guancialino d'oro, che adornava lo stesso gabinetto, e della quale si è salvato il frammento principale con tre figure, ed alcuni altri frammenti mi-

---

([1]) Uno degli stemmi racchiude il leone rampante; l'altro è bipartito orizzontalmente, recando in alto un tralcio di vite, e in basso tre coppie di barre diagonali, da sinistra a destra, che corrispondono alla disposizione dello stemma dei Rabia, quale l'Allegranza ebbe a riprodurre nel Vol. II delle Lettere del Cicerejo, desumendolo da una antica collezione di stemmi contenuta nel Codice Trivulziano n.º 1390. Le barre sono bianche in campo azzurro.



Gabinetto *H.* - *Il giuoco del guancialino.* — R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Montabone

nori, che si può ritenere ne formassero parte, e sono: i due frammenti della R. Pinacoteca di Milano n.° 75 e n.° 749, quello donato al Louvre da M. His de la Salle (¹), e quelli di Chantilly e Londra, nei quali l'abbigliamento muliebre corrisponde a quello del frammento principale della R. Pinacoteca, a differenza del frammento conservato al Museo Malaspina in Pavia, per il quale non risulterebbe altrettanto indicata la stessa provenienza (²).

Pertanto, tre dei locali della villa bastavano già ad ospitare quasi tutte le decorazioni pittoriche delle quali è accertata la provenienza dalla Pelucca, rimanendo soltanto i quattro frammenti religiosi, di cui non può esser dubbia la originaria ubicazione nel locale con traccie di ornati sulla vôlta, attestanti la primitiva sua destinazione a cappella. Si sarebbe dovuto concludere che l'altra delle sale minori (lettera *G*), susseguente al gabinetto, fosse rimasta fin dall'origine senza decorazioni pittoriche, o che di queste si avesse perduta qualsiasi memoria, se il carteggio del 1821 non offrisse al riguardo un'indicazione di particolare interesse, col segnalare sul camino di quella sala « una figura della pazzia » della quale però non abbiamo altre notizie.

Passando al quinto degli ambienti decorati dal Luini, la cappella, non mi rimaneva, quattro anni or sono, che

(¹) Vedasi: Un altro frammento dell'opera del Luini alla Pelucca – in *Rassegna d'Arte*. Luglio 1908.

(²) Il prof. G. Natali additava appunto, nel *Marzocco* del 16 ottobre 1910, il frammento conservato nel Museo Malaspina di Pavia, sotto il n.° 68, riportando un brano delle note *mss* del marchese Malaspina: « questo dipinto trovavasi su le pareti interne di una casa di campagna detta la *Pelucca*, non lungi da Monza, e di ragione del Governo, che saggiamente prima di farne vendita, ne fece trarre i migliori freschi, come infatti fu maestrevolmente eseguito dal bravo signor Barezzi, che in tale novissima arte tanto si distingue ». Queste parole lasciano intravvedere come il frammento sia stato ceduto direttamente dal Barezzi al Malaspina, allorquando questi sistemava, nel palazzo appositamente da lui eretto, il Museo ch'egli legò alla città di Pavia. Tale frammento si presenta molto rifatto, specialmente nell'abbigliamento (vedi inc. a pag. 98).



Gabinetto *H* - Frammento del *Giuoco del Guancialino*.
R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.



Gabinetto *H* — Frammento del *Giuoco del Guancialino*.
Wallace Collection.

Fot. W. Gray - London.

di supporre dovesse il Padre Eterno trovarsi fra le due figure maggiori di angeli genuflessi, formando contorno alla pala dell'altare; e che la poetica composizione di *Santa Caterina portata dagli angeli* — la quale malgrado i deterio-



Gabinetto *H.* - Frammento del *Giuoco del Guancialino.*
R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.

ramenti, rimane il frammento più interessante della Pelucca — formasse motivo a sè, probabilmente sopra la porta di accesso ». E nel formulare questa sommaria ipotesi — quale poteva essere concessa dalla scarsità dei dati di fatto riguardo alla disposizione originaria della cappella, di cui

erano stati alterati gli accessi e le finestre — mi trovavo ben lontano dal pensare che quel locale, ridotto a cucina, dovesse serbarci la più gradita delle sorprese: quella di ridonarci, nelle sue linee d'assieme, la composizione della salma di Santa Caterina, portata dagli angeli sul monte Sinai.



Veduta esterna dell'ala di fabbrica contenente la Cappella.

Prima però di rendere conto di questo interessante rinvenimento — al quale cooperarono la cortese e munifica prestazione dei proprietari, signori nob. Puricelli Guerra, e le diligenti indagini condotte dall'Ufficio Regionale dei monumenti di Lombardia — converrà riassumere le vicende che condussero alla dispersione dell'opera del Luini alla Pelucca.



Frammento del *Giuoco del Guancialino* (?). - Museo del Louvre - Parigi.

Fot. Braun e C.

Capitolo IV.

La riduzione della Pelucca nelle presenti sue condizioni di abitazione civile a due piani, risale ai primi anni del secolo scorso: i fabbricati circostanti, di proprietà erariale, erano stati dal vicerè d'Italia adattati a stazione per allevamento di cavalli, colla costruzione di stalle raggruppate intorno all'antica villa Rabia: ma, in sèguito al ristabilimento della dominazione austriaca (1), veniva decisa l'alienazione dello stabile, e in tale circostanza l'Accademia di Belle Arti di Milano, all'intento di sottrarre ad ulteriore rovina gli avanzi delle decorazioni del Luini, si accordava col Governo affinchè, prima di effettuare il trapasso di proprietà, fossero staccate dalle pareti le porzioni di affresco ancora abbastanza conservate (2) delle quali compilava un elenco comprendente trentasette pezzi.

L'operazione venne affidata, come si disse, a Stefano Barezzi, pittore di Busseto, fratello di quell'Antonio Barezzi

(1) Per effetto della convenzione 16 marzo 1816, i beni assegnati in appannaggio al Principe Eugenio, fra cui la Pelucca, divennero libera ed assoluta proprietà dell'Imperatore d'Austria, rimanendone gerente l'Erario del Regno Lombardo Veneto.

(2) Nel rapporto in data 26 febb. 1821, la Commissione Accademica, dopo di avere accennato come le pitture fossero state « riparate dal cessato Governo » osservava: « per quanto siano esse danneggiate dall'umidità e dal nitro, pure presentano tanti resti e sì preziosi, che meritano tutte quante le cure per conservarle ». Nel collaudo finale del distacco degli affreschi, in data 21 giugno 1822, si riafferma la circostanza del restauro ai dipinti, eseguito al tempo del Principe Beauharnais: « la Commissione ha fatto riflettere che erano stati notabilmente ritoccati questi affreschi, anche prima di essere levati »: Tale dichiarazione tenderebbe ad attenuare la impressione dei numerosi ritocchi compiuti dopo la operazione del distacco, e che sono facilmente riconoscibili.

che fu particolarmente benemerito per l'aiuto prestato al giovinetto Verdi nei primi e difficili passi della sua carriera artistica: del quale mecenate, il maestro sposava, nel maggio 1836 la figlia Margherita, morta quattro anni dopo. Il Barezzi adottò in parte il provvedimento di riportare gli affreschi su tavole di legno, anzichè sulla tela, il che ebbe ad esporre i dipinti all'ulteriore danno delle spaccature delle tavole: infatti, in quasi tutti i frammenti depositati fin dal 1822 nel Palazzo Reale, o nelle sale dell'Accademia di Milano si verificarono delle lesioni prodotte dal movimento delle tavole, non assicurate con sufficienti cautele contro la inevitabile conseguenza delle dilatazioni del legno sotto l'azione igrometrica dell'atmosfera ([1]). Eppure, tale sistema era sembrato a quel tempo un grande ritrovato, tanto che, in una Rivista di Belle Arti del 1820, veniva segnalato all'ammirazione pubblica con queste parole:

« Si tentò finora, parecchie volte con buon esito, di staccare dal muro i dipinti a buon fresco, per sottrarli alle irreparabili ruine del tempo. Si tentò eziandio di segare la parte dipinta della muraglia, ma quest'operazione è pericolosissima sempre, e non eseguibile trattandosi di freschi di una certa estensione. Era riservato al signor Stefano Barezzi la gloria di rendersi oltremodo benemerito delle arti, coll'essere riuscito nel modo più semplice, più sollecito e più sicuro, a staccare dalla muraglia, o piana o curva, perfettissimamente ogni buon *fresco* di qualunque siasi dimensione, ed a fissarlo sulla tavola, senza che il dipinto soffra in alcun modo. Il suo metodo con-

([1]) Risulterà strana l'adozione del metodo del trasporto sul legno per i dipinti della Pelucca, quando si ricordi come la Commissione Accademica, che aveva nel settembre del 1819 riferito su tale metodo, già dal Barezzi adottato per il distacco di altri affreschi, avesse concluso « obbligando il Barezzi a servirsi della tela, invece delle tavole, onde evitare l'inconveniente e il pericolo del guasto che ne deriva ai dipinti, dall'imbarcarsi che fa il legno ».

siste nell'applicare sul *fresco* una tela preparata all'uopo, la quale attrae a sè per tal modo il dipinto, che l'artefice, nello staccarlo poscia con risoluto e sempre eguale movimento, porta via sulla tela stessa tutta la dipintura, lasciando la muraglia affatto bianca. Questa tela sovrapposta quindi ad una tavola, e poscia di bel nuovo staccata, lascia impressa sulla tavola medesima l'identica pittura, non iscapitata di un atomo nelle minime sue parti (1). Il signor Barezzi ha già fatto rivivere, per tal modo, alcuni dipinti di Luini e di Marco d'Oggiono, che gli intelligenti e gli amatori possono vedere quando vogliono. La superiore autorità, riconosciuta l'importanza di tale ritrovamento, si compiacque d'incoraggiare l'artefice dei suoi felici esperimenti, col mezzo dell'I. R. Accademia delle Belle Arti, assegnandogli nella soppressa chiesa della Pace alcune dipinture di Marco d'Oggiono, ond'egli possa verificarli in grande. In virtù dell'apparecchio del signor Barezzi, sperar si potrebbe di veder restituito a miglior condizione il famoso Cenacolo di Leonardo, le cui vestigie rimangono nel Refettorio del Convento delle Grazie di Milano, non che altri capolavori dell'umano ingegno di cui

(1) Da questa descrizione, che è troppo facile pensare sia stata inspirata dallo stesso Barezzi, parrebbe di dover concludere che la leggera pellicola colorata venisse riportata direttamente sul legno, senza il sussidio di un mezzo intermediario: invece, fra i dipinti della Pelucca che il Barezzi riportò su tavole in legno, quelli specialmente delle sale E, F, H, risultano aderenti al legno mediante una sottilissima tela, di cui si può riconoscere la trama, osservando da vicino i dipinti. Non altrettanto facile risulta oggi l'accertare in quale modo questa tela, frapposta fra la pellicola colorata e il legno, sia stata applicata sulla tavola, poichè il metodo seguìto dal Barezzi appare ancora inspiegabile: ed è appunto su questa circostanza di fatto che si è basata l'ipotesi, non solo che il Luini abbia dipinto a tempera sopra sottilissime tele, ma che queste siano state poscia applicate alle pareti della Pelucca, immaginandole persino distese sopra telai incastrati nelle murature: il che sarebbe in contraddizione col fatto positivo, che tutte le pratiche intercorse dal 1820 al 1822, per il distacco, parlano di dipinti sul muro, accennando anche al loro deterioramento come causato dalla umidità.

abbonda l'Italia, che per la loro vetustà sono oggimai logorati dal tempo ».

Gli affreschi del Luini trasportati su tavole, ai quali alludeva la Rivista, non potevano però essere quelli della Pelucca, il cui distacco avvenne dopo il 1820, (1) e nemmeno debbono ravvisarsi nei frammenti di decorazione della casa Rabia in Milano, oggi conservati nel Museo Kaiser Friedrich di Berlino, che a quell'epoca erano bensì distaccati, ma si trovavano sul muro, come viene attestato dalle descrizioni di quel tempo (2).

Devesi qui notare come il procedimento del distacco degli affreschi dal muro, adottato dal Barezzi, non fosse nè nuovo, nè il più perfetto: e come per il trasporto delle pitture dal muro, sia avvenuto quello che si è verificato per altri processi tecnici riguardanti l'arte, i quali vennero talvolta giudicati come una innovazione, mentre non erano che la riproduzione, con qualche variante, di processi già in uso anteriormente. Il Cicognara, al tempo del Barezzi, non esitava ad esprimere l'opinione che l'arte di riportare gli affreschi già fosse, sotto varie forme, scomparsa e ricomparsa in Italia: ed invero fino dal 1725, un secolo prima del Barezzi, il ferrarese Antonio Contri aveva abbandonato, sia il sistema di segare il muro, sia quello di

(1) Dal carteggio Stefano Barezzi — che l'egregio avvocato Emilio Seletti donò alla *Raccolta Vinciana* in considerazione delle notizie riguardanti i rapporti del Barezzi col Cenacolo di S. Maria delle Grazie — risulta che solo in data 19 giugno 1821 il Barezzi potè accedere alla Pelucca, in sèguito ad avviso dato dall'Accademia di Belle Arti al fattore Angelo De Paoli: e che con lettera 9 settembre di quell'anno, la stessa Accademia avvisava il Barezzi che, all'indomani si sarebbe recata presso di lui la Commissione incaricata di esaminare la prima parte dei dipinti staccati: si trattava di cinque frammenti, cioè, due putti, i due sopracamini, e i canti del Pentateuco, visibili nella casa del Barezzi, in via S. Orsola N. 3424.

Per il distacco della composizione della S. Caterina, il rapporto della Commissione accademica diceva al Barezzi « ..... in quanto a S. Caterina poi, se Lei potrà..... »

(2) Vedasi J. B. Carta, *Nouvelle description de Milan*, 1819, citato più innanzi.

trasportare l'intonaco assieme al dipinto, per ricorrere al partito più radicale di riportare sopra una tela il solo strato della pittura, con un procedimento di cui egli diede alcuni saggi, favorevolmente giudicati dai suoi contemporanei. La storia di questi vari procedimenti adottati per il trasporto delle pitture dalla tavola, o dal muro sulla tela, meriterebbe oggidì uno studio più completo di quanto risulti dagli scritti del Lanzi, del Rambelli, del Baruffaldi, del Giordani e del conte G. Secco-Suardo: e sarebbe pure di grande importanza l'esame particolareggiato delle varie operazioni per il trasporto di dipinti, compiute nei secoli scorsi, per constatarne il risultato dopo un periodo di tempo abbastanza esteso, allo scopo di ricavarne norme più sicure per la garanzia dell' esito nei diversi procedimenti, che ancora oggidì non sono completamente svincolati dall'empirismo dei metodi e dei segreti professionali.

Ciò premesso, veniamo alle vicende della operazione del distacco eseguito alla Pelucca.

Dei trentasette frammenti che nel 1821 erano stati, come si disse, elencati dall'Accademia, il Barezzi s'impegnava a distaccarne soltanto ventuno, adducendo le condizioni di deperimento per i rimanenti. Nel fatto, furono venticinque i pezzi che il Barezzi potè consegnare all'Accademia nel 1822, quindici dei quali vennero tosto destinati al Palazzo Reale di Monza. Mentre si dovrebbe ritenere che dell'opera del Luini alla Pelucca non fossero stati staccati altri frammenti, abbiamo una serie di altri pezzi, dei quali è accertata, o supposta la provenienza dalla Pelucca, vale a dire: le due lunette acquistate dal Louvre nel 1863, e il frammento della donazione His de la Salle; i due frammenti al Museo di Chantilly, e i due frammenti nella Collezione Wallace, a Londra; il frammento nel Museo Malaspina (?), in Pavia; l'angelo genuflesso — simmetrico all'altro, oggi a Brera — che era di proprietà privata in Milano,

sino a pochi anni or sono, e venne acquistato dal signor Perkins: infine vi sarebbero i già citati frammenti di proprietà Cernuschi, venduti 14 anni or sono, dopo la morte del



Gabinetto *H.* - Frammento del *Giuoco del Guancialino.*
Museo di Chantilly.

Fot. Braun e C.

proprietario, passati poi nella collezione Kann, ed oggi nelle raccolte d'arte dei fratelli Duveen; dei quali però, per quanto diremo al Cap. V, si deve escludere la provenienza dalla Pelucca.

Rimarrebbe da spiegare questo disperdimento di una

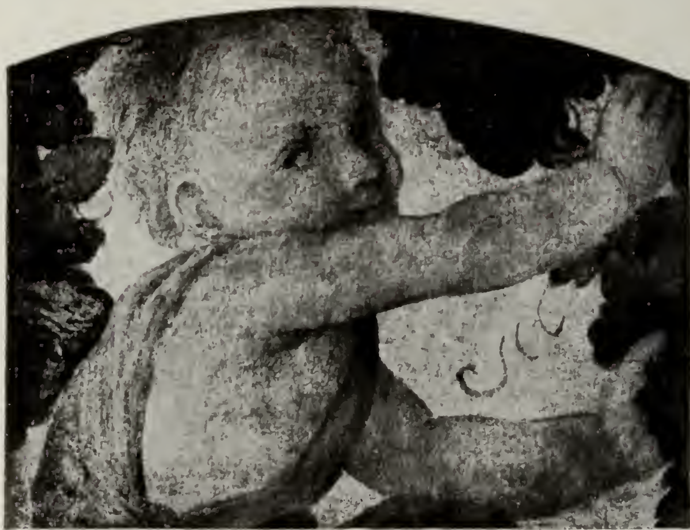
parte dell'opera pittorica decorante uno stabile erariale, e distaccata a spese della R. Accademia di Milano; ma, alla distanza di novant'anni, non è possibile di avviare indagini con intenti inquisitori. Ad ogni modo, si può pensare che il Barezzi, dopo di avere consegnato i venticinque frammenti conforme all'impegno contrattuale, abbia per conto suo continuato il distacco di altre parti ch'egli credette di poter trattenere, e che più tardi vennero vendute: la quale circostanza risulterebbe ancora spiegabile, trattandosi di parti affatto secondarie, come sembra di poter concludere, raffrontando i frammenti oggi a Brera, con quelli che hanno varcato le Alpi (1). Nella commemorazione di Stefano Barezzi si legge, a proposito della Villa Pelucca, che « molti piccoli dipinti egli levò da poi, per incarico del proprietario del sito, ed altri ancora restarono abbandonati in quel luogo a certa rovina, essendo venuta meno la brama di arricchire il patrimonio cittadino delle opere mirabili dei nostri maestri »: tale attestazione non concorderebbe però colla diretta testimonianza degli attuali proprietari della Pelucca, eredi di colui che se ne rese acquirente nel 1821 (2).

Il riparto dei 25 frammenti staccati dal Barezzi e con-

(1) Si dovrebbe concludere che il Barezzi abbia distaccato, per conto suo, i frammenti che costituiscono la differenza fra i 37 elencati della Commissione Accademica nel 1821, e i 25 da lui consegnati nel 1822. In quell'elenco vi erano le otto lunette con putti, del gabinetto H, delle quali, tre sole furono consegnate, mentre quattro passarono all'estero, a Parigi, Chantilly, Londra, e dell'ottava non si ha notizia: gli altri frammenti occorrenti per completare il numero complessivo di trentasette, sarebbero: la testa di donna a Chantilly e quella Wallace, l'angelo genuflesso, ora proprietà Perkins, e forse la mezza figura del Museo Malaspina. Rimarrebbero quindi pochi frammenti della Pelucca non identificati, e sarebbero ad ogni modo di una importanza piuttosto secondaria, come i sovraccennati.

(2) La informazione, secondo la quale il Barezzi avrebbe distaccato qualche frammento per incarico del proprietario della Pelucca, può aver mirato a giustificare, in certo modo, il trovarsi in commercio alcuni frammenti, oltre a quelli che erano stati consegnati all'Accademia di Belle Arti.

segnati nel luglio 1822, ebbe a provocare una lunga serie di trattative: il Conte Strasoldo, presidente del Governo di Lombardia, scriveva nell'agosto di quell'anno al Presidente della Accademia di Belle Arti, proponendo che dei dieci frammenti non assegnati al Palazzo Reale, cinque rimanessero



Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta N.° 1.* - Museo di Chantilly.

Fot. Braun e C.

nelle gallerie dell'Accademia, e gli altri fossero distribuiti ad altre accademie del Regno Lombardo Veneto, e precisamente: il *Sagrificio a Dio Pane* all'Accademia di Venezia: una delle scene mitologiche, la composizione del *Guancialino*, e uno dei putti « illuminato di sotto in su » all'Accademia di Mantova: un'altra scena mitologica e la testa di donna all'Accademia Carrara di Bergamo. Per fortuna, l'Accademia di Milano non si mostrò entusiasta per

questo ulteriore smembramento dell'opera del Luini, e mentre proponeva che nelle sue sale avessero ad essere esposti i cinque frammenti della *S. Caterina*, del *Sagrificio al Dio Pane*, della *Donna cangiata in albero*, della *Partenza degli ebrei*, e dei *Canti del Pentateuco*, riteneva che nel locale del Cenacolo Vinciano avrebbero potuto essere depositati gli altri frammenti. Il Conte Strasoldo obbiettava però, dapprima la inopportunità di collocare in quell'ambiente dei soggetti profani, poi le condizioni del locale, poco favorevoli alla buona conservazione degli affreschi riportati su tavole in legno. Si progettò anche di decorare con alcuni frammenti una sala dell'Istituto Lombardo di scienze e lettere, insediato nello stesso Palazzo di Brera; finchè il Consiglio accademico nel 1826 trovò modo di accogliere quei frammenti nella Galleria dell'Accademia, ad eccezione della scena *I canti del Pentateuco*, forse per le sue dimensioni maggiori; e il Conte Strasoldo accettava, nel dicembre 1826, la proposta che i nove frammenti rimanessero a Brera, decidendo che il decimo fosse mandato alla Villa Imperiale di Monza, per raggiungere così gli altri quindici frammenti, già da qualche anno, consegnati.

Capitolo V.

Già quattro anni or sono mi trovai a sollevare, come già dissi, il dubbio circa la provenienza dalla Pelucca, assegnata al frammento conservato al Louvre, dal titolo *La Fucina di Vulcano*: poichè, dopo di avere identificate le tre composizioni che decoravano i camini esistenti nella Villa, due delle quali sono oggidì a Brera, e l'altra raffigurante la *Pazzia* è da ritenere perduta, non risulterebbe in quale sala potesse trovar posto la decorazione da camino oggi al Louvre, sembrando del resto poco ammissibile la ripetizione di un identico soggetto in due sale attigue. La stessa circostanza che, nel contratto dell'anno 1821, manca l'accenno ad una seconda *Fucina di Vulcano*, mi parve costituire la prova categorica per eliminare quel frammento dalla serie di quelli di accertata provenienza dalla Pelucca: cosicchè la Direzione del Louvre, riesaminando il carteggio relativo all'acquisto dei tre frammenti luineschi, già nella collezione di Napoleone III, potrebbe forse ancora riconoscere in qual modo siasi insinuata l'erronea provenienza. E, sempre a proposito di questa decorazione da camino, richiamavo la notizia che, nella Villa Sommariva, sul lago di Como, comperata nel 1843 dalla Casa Saxe-Meiningen, vi sarebbe stato un dipinto del Luini, dal titolo *La Fucina di Vulcano:* di modo che, ricordando come il milanese G. B. Sommariva, segretario generale e membro poscia del Direttorio della Repubblica Cisalpina nel 1799, fosse un amatore d'arte che aveva dedicato le sue sostanze a formare le ricche collezioni nella villa a Cadenabbia, le quali, secondo un Dizionario di Storia, di quell'epoca,

ebbero « une célébrité européenne » non ci sembra fuor di luogo il pensare che al Sommariva siasi presentata l'occasione di acquistare qualche frammento pittorico del Luini, fra quelli che — prima ancora del suo fissarsi a Parigi in sèguito al ritorno degli austriaci a Milano, e prima ancora del disperdimento della Pelucca — già vedemmo esser stati distaccati dalle pareti; come, ad esempio, quelli della Casa Rabia, a S. Sepolcro, dove è ovvio il pensare che, assieme alle scene mitologiche, il Luini avesse ripetuto il tema della *Fucina di Vulcano* su qualcuno dei camini della casa. Un altro indizio posso oggi aggiungere, che concorre ad eliminare la provenienza del frammento del Louvre dalla Pelucca, segnalando l'accenno ad un altro *Vulcano* del Luini, segnalato dall'Enciclopedia Artistica Italiana, dell'anno 1842, là dove, parlando del Luini, il Berta riferisce « vorremmo solo che l'ignoranza non ci avesse tolto un Vulcano che si dice dipinto da lui, in una frateria vicino a Milano, e avremmo veduto una nuova prova di questo ingegno » (1): il che può costituire un altro indizio per la provenienza del Vulcano, conservato al Louvre.

Si aggiunga come la occasione stessa di indagare la provenienza del frammento che si trova al Louvre, possa indurci a rimetterne in discussione anche la paternità; giacchè, pure accennando nel complesso alle caratteristiche del Luini, quella composizione presenta qualche pesantezza di forme e di espressioni, non imputabile solo ai ritocchi largamente subìti dal dipinto.

(1) Potrà sembrare strano questo motivo mitologico in una « frateria », tanto più trattandosi di una composizione che presenta la figura di Venere: ma per verità, non sono rari, a quell'epoca, gli esempi di decorazioni profane in edifici religiosi. Non è poi da escludere sia incorso l'errore di *frateria* invece di *fattoria:* nome che può avere assunto qualche villa del cinquecento, vicina a Milano, nel trasformarsi in azienda agricola, come avvenne per Mirabello, la Bicocca, e per la stessa Pelucca. Si noti altresì come, al principio del secolo XIX, si ritenesse che anche la Pelucca fosse stata, in origine, un convento.

Procedendo in questo lavoro di eliminazione dei frammenti erroneamente assegnati alla Pelucca, accenneremo agli argomenti che ci condussero ad eliminare gli affreschi del Luini conservati a Berlino.

Nel catalogo della Pinacoteca del *Kaiser Friedrich Museum*, pubblicato nel 1909 dal direttore Wilhelm Bode, sono elencati nella scuola lombarda, alle pag. 156-157, nove frammenti di affreschi di Bernardino Luini, di soggetto mitologico, la di cui nitida riproduzione è corredata da sommari cenni descrittivi, col richiamo al ciclo degli affreschi della Pelucca, del quale avrebbero fatto parte quei nove frammenti: anzi, nella più recente guida del Museo, l'accenno a tale provenienza si accompagna ad una inesattezza topografica, indicando la località della Villa Pelucca « sul lago di Como » [1]. L'assegnare questi nove frammenti alla Pelucca deve esser sembrato abbastanza ovvio a chi ricordava come nel 1821 l'Accademia di Belle Arti di Milano, preoccupata per l'imminente trapasso di quello stabile a proprietà privata, si fosse accordata col Governo per il distacco dalle pareti delle parti ancora abbastanza conservate delle composizioni del Luini, e come altri frammenti ritenuti provenienti dalla Pelucca si trovino da tempo dispersi in pubbliche gallerie.

Nessuna obbiezione si sarebbe potuto fare al proposito di ascrivere a quel gruppo anche i nove frammenti di Berlino — di argomento mitologico come quelli che vedemmo decorare una sala della Pelucca — se non mi fosse stato possibile di riannodare in modo non dubbio quei frammenti ad un'altra opera del Luini, affrescata in Milano, della quale si riteneva ormai perduta qualsiasi traccia; poichè come già si disse, non fu solo alla Pelucca che il pittore ebbe

[1] L'errore è più che scusabile, per il fatto che nel Catalogo stesso della Pinacoteca di Brera, del 1908, a pag. 11 si menziona « la Villa Pelucca presso Como ».

a dare il suo tributo alla mitologia, avendo il Vasari menzionato, oltre ai lavori di carattere religioso a Saronno ed al Monastero Maggiore in Milano, quelli mitologici, dipinti nella casa del signor Gianfrancesco Rabia a San Sepolcro.

Certo, la testimonianza del Vasari non avrebbe potuto autorizzarci ad identificare senz'altro i frammenti di Berlino colle decorazioni di Casa Rabia: ma per fortuna rimangono elementi ancora sufficienti per accertare tale origine. Il Torre nel sec. XVII ricordava, nel suo *Ritratto di Milano*, le favole ovidiane e storie sacre, dal Luini dipinte nella Casa Rabia, e così pure il Latuada: e mentre nelle posteriori descrizioni della città si attenua il ricordo di quelle pitture, nella *Nouvelle Description de la Ville de Milan*, compilata da G. B. Carta, e pubblicata nel 1819, ne ritroviamo, a pag. 221, l'accenno in questi termini: « Dans l'auberge de la Croix de Malthe, qui est située sur la place du S. Sépulcre, on peut voir des peintures à fresque de Bernardino Luini et d'Aurèle son fils, qui existaient dans l'Oratoire de l'Hospice de la Couronne qu'on a supprimé. Quoique ces peintures aient beaucoup souffert par le temps et par l'action du sciage pour les transporter, cependant elles offrent encore plusieures beautés ».

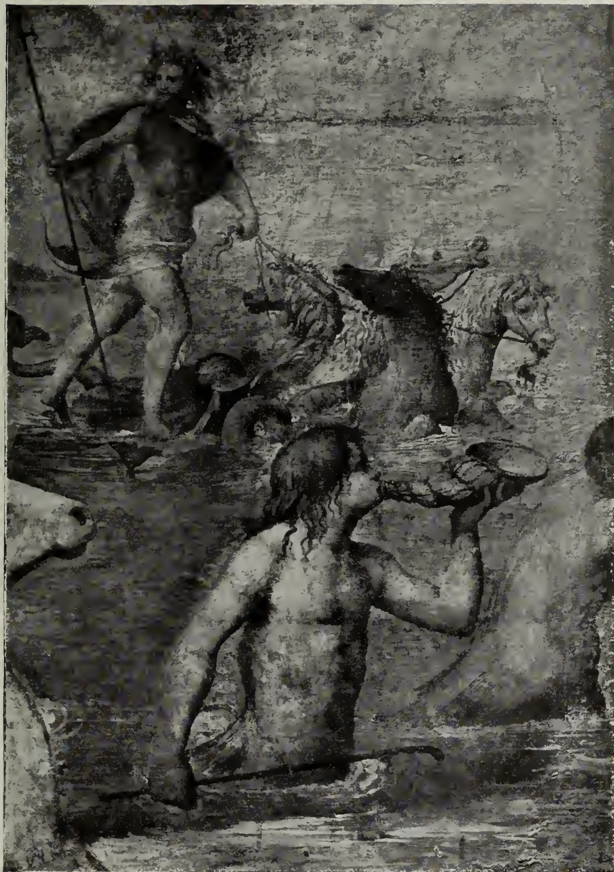
L'accenno alla provenienza di quei dipinti da un oratorio, avrebbe potuto lasciar dubitare che si tratti dei dipinti della Casa Rabia, che al dire del Vasari erano mitologici: ma già si disse come la Confraternita di Santa Corona, attigua alla chiesa di San Sepolcro, avesse fin dalla prima metà del secolo XVI occupato parte degli stabili Rabia, fiancheggianti la chiesa, per estendervi i servizi di amministrazione e i laboratorî; il che doveva fornire più tardi l'occasione per nuovi dipinti di soggetto religioso, affidati, come si disse nella nota terza della pag. 18, a Giov. Pietro

ed Aurelio Luini, come ricorda anche il Latuada ([1]) nel vol. IV della sua *Descrizione di Milano*. Ad ogni modo, quella menzione dell'albergo Croce di Malta, che appunto occupava parte degli stabili già della famiglia Rabia, in piazza San Sepolcro n.° 5263, costituiva una preziosa traccia ([2]), poichè, nel III quaderno della *Galleria inedita*, pubblicata in Milano nel secondo decennio del secolo XIX, così si parla dei dipinti del Luini nell'antica casa di S. Sepolcro, allora di proprietà Silva: « Queste pitture furono nella massima parte distrutte nella ricostruzione della casa stessa, già appartenente al Luogo Pio di Santa Corona, ed a gran ventura si pensò di conservare e trasportare nel vicino albergo della Croce di Malta gli intonachi rappresentanti la favola di Europa »: ed a questi accenni, per sè stessi decisivi per la provenienza dei frammenti di Berlino, si aggiunge la prova materiale, mediante sei tavole incise, le quali comprendono appunto otto dei frammenti che sono posseduti dal Museo di Berlino.

Tale constatazione varrà ad accrescere l'interesse di questi frammenti, sebbene il loro raffronto colle incisioni della *Galleria inedita* ci porti a dover lamentare i successivi deterioramenti subìti. Infatti, le incisioni, se per la circostanza di essere eseguite a semplice contorno, colla interpretazione classica dell'epoca, non consentono un giudizio di merito dell'opera del Luini, ci permettono però di

([1]) Nelle carte di S. Corona si ha menzione dei pagamenti fatti a Giov. Pietro ed Aurelio Luini, figli di Bernardino, per lavori di pittura eseguiti nel 1581. I due fratelli Luini, che avevano cominciato a lavorare assieme nel 1555 al Monastero Maggiore di Milano, dipingevano ancora cinquant'anni dopo la morte del padre, del quale non avevano potuto essere allievi, e tanto meno collaboratori, come sin qui si ritenne.

([2]) L'Istituto di S. Corona, in Piazza S. Sepolcro, era stato ancora ampliato nel 1781, come si legge sulla lapide che vi ricorda l'insediamento del 1540; nel 1786 venne trasferito all'Ospedale Maggiore, passando la vecchia casa in proprietà Silva, ridotta in parte ad uso albergo, detto *La Croce di Malta*. Attualmente l'Istituto ha sede ancora propria, in Via Cesare Correnti, n. 13.



Dalla Casa Rabia, in San Sepolcro. - Milano.
Uno dei frammenti nel *Kaiser-Friedrich-Museum* di Berlino.

Geschichte der Europa — Photogr. Gesellschaft - Berlin.

riscontrare gli smembramenti e le ulteriori mutilazioni subìte verso la metà del secolo XIX, allorquando, dopo esser rimasti in Milano sino al 1845, i frammenti vennero venduti, come riferisce il Malvezzi nel suo libro sull'arte lombarda, per passare in Germania.

Il catalogo del Museo di Berlino, descrivendo i frammenti nella loro condizione attuale, accenna come due di quei nove frammenti (n. 219 *C*, e n. 219 *B*) costituissero un'unica composizione, conforme ad un disegno conservato nel Gabinetto delle stampe dello stesso Museo: al quale smembramento si accompagnò purtroppo la mutilazione di parte del gruppo delle donne che stanno cogliendo fiori, quali si veggono incise nella prima delle tavole della *Galleria inedita*. Lo stesso catalogo non avverte invece l'altro smembramento subìto dalla composizione di Europa che, assisa sul toro, volge lo sguardo al lido dal quale si allontana; ed è strano che, nel dare la riproduzione dei frammenti 219 *G*, e 219 *H* — dei quali è così evidente la connessione — non siasi pensato di accostare almeno quei due frammenti, per modo da ricomporli in unità, come appare nella tavola quarta della citata *Galleria*.

Pertanto, otto dei frammenti di Berlino corrispondono ai sei che, staccati dalla Casa Rabia in Milano, al principio del secolo XIX, rimasero in Italia sino al 1845: non rimarrebbe che un frammento minore, per il quale non è possibile di asserire con sicurezza la provenienza da Casa Rabia, per la circostanza che non figura nella serie delle incisioni della *Galleria inedita,* ed anche per il fatto che non si trova, a differenza degli altri, trasportato su tela (1). Si esclude però che appartenga alla serie della Pelucca, per le

(1) Il catalogo del Museo di Berlino accenna infatti come il frammento sia ancora sul muro: si può ritenere che, per le stesse piccole dimensioni, il dipinto non abbia imposto la necessità di un trasporto su tela, quale invece dovette risultare necessario per gli altri frammenti, come si dirà più innanzi.

stesse ragioni colle quali ci accingiamo ad escludere i frammenti già nella raccolta Cernuschi.

Otto erano, come si disse, i frammenti dal Cernuschi disposti come decorazione del vestibolo nel palazzo ch'egli si era fabbricato a Parigi in via Velasquez, per disporvi specialmente la ricca collezione di bronzi giapponesi, da lui legata, morendo, alla città di Parigi: e mentre era facile il pensare che la simmetrica disposizione di quei frammenti, collegati alle stesse linee architettoniche del vestibolo, fosse il risultato di un piano prestabilito, era pure ovvio il pensare che qualche altro frammento non fosse stato compreso in quell'ordinamento. La stessa circostanza che quegli otto frammenti, da me sommariamente descritti nel 1895, erano esposti sotto vetro, non mi aveva concesso di constatare, a quell'epoca, come essi non si trovassero riportati, nè sulla tela, nè sul legno; e fu soltanto nella recente occasione ch'ebbi di rivedere quelle composizioni — le quali dal vestibolo del Palazzo Cernuschi passarono a decorare una sala del noto collezionista Kann, ed oggi fanno parte delle raccolte d'arte Duveen, sempre a Parigi — che potei constatare come quegli affreschi, assieme ai quali ebbi a vedere due frammenti secondari, che il Cernuschi non aveva collocati nel suo vestibolo — si trovino tuttora sopra un tratto di muratura, racchiuso in robusto telajo in legno. Questa condizione di fatto è già sufficiente, per sè stessa, a stabilire che quelle pitture non possono provenire dalla Pelucca: giacchè, come risulta da quanto si è detto, il distacco eseguito dal Barezzi negli anni 1821-22 non ebbe ad implicare la demolizione di muri, il che sarebbe stato necessario qualora i dipinti non fossero stati dal Barezzi stesso riportati sopra tavole in legno, o su tela. L'unico muro, la cui soppressione costituisca una variante fra la disposizione planimetrica del 1821 e l'attuale, è quello che, come si disse nella nota a pag. 25, s'interponeva fra il ga-



Dalla Casa Rabia in S. Sepolcro, Milano.
Uno dei frammenti Cernuschi, ora Duveen.

(Incisione ricavata dall'opera *La Pinacoteca di Brera*,
di Corrado Ricci - Istituto Ital. Arti Grafiche, Bergamo).

binetto *H*, e la Sala *G*; muro demolito certamente dopo che dal medesimo venne staccata la composizione del *Guancialino*, coi putti delle sovrastanti lunette, allorquando il nuovo proprietario della Pelucca, esonerato da qualsiasi preoccupazione per i dipinti, potè di quei locali formare un'unica sala. Eliminata la provenienza dalla Pelucca, è da ricercare l'edificio dal quale provengano quelle decorazioni pittoriche del Luini, di cui non è tanto facile di accertare il soggetto. Quattro anni or sono, rilevando dal carteggio dell'Accademia di Belle Arti come nella Sala *G* vi fosse il camino colla raffigurazione della *Pazzia*, avevo pensato che potessero quegli affreschi riferirsi ad una storia svolta sulle pareti di quella sala, e collegata a quel soggetto: era una supposizione appoggiata sulla tradizionale credenza che i frammenti Cernuschi provenissero dalla Pelucca, e sulla opinione che i medesimi fossero riportati su legno, o sopra tela: e qualcuno degli episodi poteva infatti adattarsi ad una storia avente come protagonista un pazzo, il quale spargesse il terrore fra pacifici contadini e pastori. Ma la supposizione si trova ormai infirmata, non soltanto dalla citata condizione materiale che quei dipinti provengono indubbiamente da una demolizione, anzichè da un semplice riattamento, ma da un'altra circostanza che induce fortunatamente a sostituire alla erronea provenienza della Pelucca una designazione più persuasiva.

Il pensare che anche i frammenti Cernuschi, ora Duveen, abbiano fatto parte delle decorazioni di Casa Rabia in S. Sepolcro, si presenta per sè stesso naturale, quando si rifletta come, al dire del Vasari, il Luini vi avesse decorata la facciata, le loggie e le sale: cosicchè, a qualcuno dei soggetti mitologici che il Luini vi affrescò, oltre al già menzionato mito di Europa, ora a Berlino, potrebbero riferirsi i frammenti oggi a Parigi. Messi su questa traccia, possiamo già raccogliere qualche indizio a sostegno

di tale induzione. Si ricordi come nel 1812 l'illustratore degli affreschi del Luini, nella *Galleria inedita,* scrivesse che « le favole ovidiane ed istorie sacre della Casa Silva in S. Sepolcro, furono nella massima parte distrutte nella ristaurazione della casa stessa, ed a gran ventura si pensò di conservare e trasportare nel vicino da noi indicato Albergo della Croce di Malta, gli intonachi rappresentanti la favola di Europa ». Lo stesso scrittore riferisce come « in occasione di altro più recente risarcimento della casa, fu atterrato un vestibolo, ove di mano di Bernardino erano egregiamente dipinte a chiaroscuro alcune statue di Roma, e tra le altre il famoso gruppo di Laocoonte ». Queste testimonianze già bastano a stabilire come, per ripetute opere di trasformazione nell'antica Casa Rabia — di proprietà Silva al principio del secolo scorso — molti dipinti del Luini fossero andati distrutti: il che non esclude che siasi tentato di salvare qualcosa più dei frammenti della storia di Europa. Le già citate parole della Guida di Milano, del Carta, secondo le quali i frammenti avevano sofferto « par le temps et par l'action du sciage pour les transporter » fanno pensare alla analogia che i frammenti di Berlino dovevano avere con quelli ora a Parigi, per il fatto di essere, non già riportati su tela o su legno, come qualche anno più tardi il Barezzi praticò, bensì staccati con una porzione del muro, solidamente inquadrata in telajo di legno: ed è appunto alla successiva operazione del trasporto su tela, effettuata probabilmente all'epoca del loro invio in Germania, che si deve attribuire la ripartizione di due degli episodi di Europa, e la deplorata perdita di alcune parti inferiori, che dovevano essere le più malandate. Tutto ciò concorrerebbe a farci ravvisare, nei frammenti di proprietà Duveen, altre reliquie delle decorazioni che il Vasari vide in Milano, verso il 1560, nella Casa Rabia di S. Sepolcro, e ritenne degne di menzione, assieme ai più noti

lavori del Luini, ed una notizia possiamo per fortuna aggiungere, per cui acquista maggiore fondamento tale provenienza: poichè la Casa Rabia, da proprietà Silva nella prima metà del secolo scorso, passava in proprietà Palletta, verso il 1845, ed ancora si ricorda come nell'occasione di tale trapasso, sia stata compiuta una ultima asportazione di affreschi del Luini, che sarebbero stati pagati L. 35.000. Una successiva trasformazione ebbe a subire la casa in piazza S. Sepolcro nel 1877, e in tale circostanza, mentre veniva riformata la fronte verso il giardino, che serbava ancora traccia della disposizione a loggiati, si rinvennero alcune vestigia di pitture le quali, sebbene secondarie e deteriorate, vennero accuratamente staccate, e dal proprietario attuale, sig. Francesco Bordini, donate alla vicina Biblioteca Ambrosiana. In uno di questi frammenti si intravvede ancora la disposizione di un'ampia scalinata prospettante un piazzale, nel quale stanno vari gruppi di figure: l'altro frammento presenta dei particolari architettonici, che offrono qualche analogia colla veduta prospettica di un tempio, quale si vede in uno degli affreschi Cernuschi-Duveen, per modo da accennare ad una correlazione fra i due frammenti, e alla provenienza di quegli affreschi dalla Casa Rabia di S. Sepolcro ([1]). Rimandando ad una prossima illustrazione completa dell'opera del Luini, le ulteriori notizie intorno al complesso dei frammenti di Parigi e di Berlino, basterà per ora di avere accennato alle testimonianze che escludono, in modo definitivo, quei due gruppi di frammenti dalla serie degli affreschi della Pelucca.

([1]) Anche nel Castello Sforzesco si conservano dei piccoli frammenti di affreschi « provenienti dal cortile di S. Corona », già Casa Rabia. Sono tre teste, una femminile e due che si possono ritenere un *Mercurio* e un *Giove*, le quali furono di proprietà del pittore Andrea Appiani; il che fa risalire il loro distacco alla fine del secolo XVIII, o ai primi anni del seguente.



Gabinetto *H.* - *Lunetta della volta. N.º 2.* - R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

Capitolo VI.

La riunione dei frammenti pittorici della Pelucca che si trovavano in varie sale del Palazzo Reale, con quelli della Pinacoteca di Brera, effettuata sullo scorcio dell'anno 1906, mise tosto in campo il problema del loro ordinamento, spontaneo essendo il desiderio di ricomporre, per quanto fosse ancora possibile, le linee generali delle varie composizioni: l'Ufficio Regionale dei monumenti — che nella occasione del riordinamento della Pinacoteca di Brera, effettuato dal Direttore Corrado Ricci, aveva qualche anno prima contribuito alla ricomposizione dei varî frammenti del Luini provenienti da S. Maria della Pace, ricostituendo l'ambiente della cappella di S. Giuseppe, colla caratteristica vôlta sulla quale poterono esser ricongiunte le figure staccate nel 1875 — formulò la proposta di riunire i venticinque frammenti della Pelucca nel tratto della galleria attigua a quella degli affreschi, che già aveva servito per accogliere il lascito Oggioni, e nell'occasione dell'anzidetto riordinamento era stata ceduta alla Biblioteca di Brera. Quel tratto di galleria, opportunamente suddiviso, si presentava come il più adatto per ordinarvi i venticinque frammenti in vari gruppi, secondo i soggetti, per modo quasi da ricostituire gli ambienti originari della Pelucca.

« Certamente — scrivevo in quella circostanza [1] — non possiamo illuderci di poter conseguire l'effetto originario, e tanto meno di ricomporre l'ambiente suggestivo della Pelucca: saranno più che altro dei tentativi e dei saggi mu-

[1] Per la ricostituzione dell'opera del Luini alla Pelucca: in *Marzocco,* 18 novembre 1906.



Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta. N.º 3.* - R. Pinacoteca di Brera. *



Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta. N.º 5.* - Museo del Louvre - Parigi.



Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta. N.º 4.* - R. Pinacoteca di Brera. *



Gabinetto *H.* - *Lunetta della Volta. N.º 6.* - Museo del Louvre - Parigi.



Gabinetto *H.* — *Lunetta della Volta. N.º 7.* — Wallace Collection.

Fot. W. Gray - London.

tili di ricomposizione; ma, da una parte la serie degli episodi della vita di Mosè, ricomposta ed ordinata, dall'altra i soggetti mitologici disposti secondo la favola alla quale si è ispirato il pittore, la scena delle *Bagnanti*, completata superiormente con tre lunette e coll'accenno alla vôlta dipinta a pergolato, varranno a dare una idea dell'opera cospicua del Luini, del quale la fama, non solo si conserva inalterata, ma si consolida sempre più ».

La Direzione della Pinacoteca, inspirandosi allo stesso ordine di idee, iniziava pratiche presso i nob. fratelli Puricelli-Guerra, per avere i frammenti di decorazione sulla vôlta della cappella, e il frontale da camino coll'iscrizione di Vulcano: i quali elementi avrebbero dovuto concorrere all'ideata ricomposizione degli originari ambienti.

I proprietari della Pelucca, pure accogliendo in massima la richiesta, convennero nella pregiudiziale, che veniva in quella circostanza sollevata, secondo la quale, prima di asportare le ultime traccie attestanti l'antico splendore della villa, sembrava opportuno qualche lavoro d'indagine, in base al quale si potesse accertare se a quelle reliquie, dalla Pinacoteca richieste, non fosse ancora riservato — col rimanere al loro posto, come documentazione delle condizioni originarie della Pelucca — un particolare interesse, accresciuto fors'anco dall'eventuale rinvenimento di altre traccie di decorazioni pittoriche.

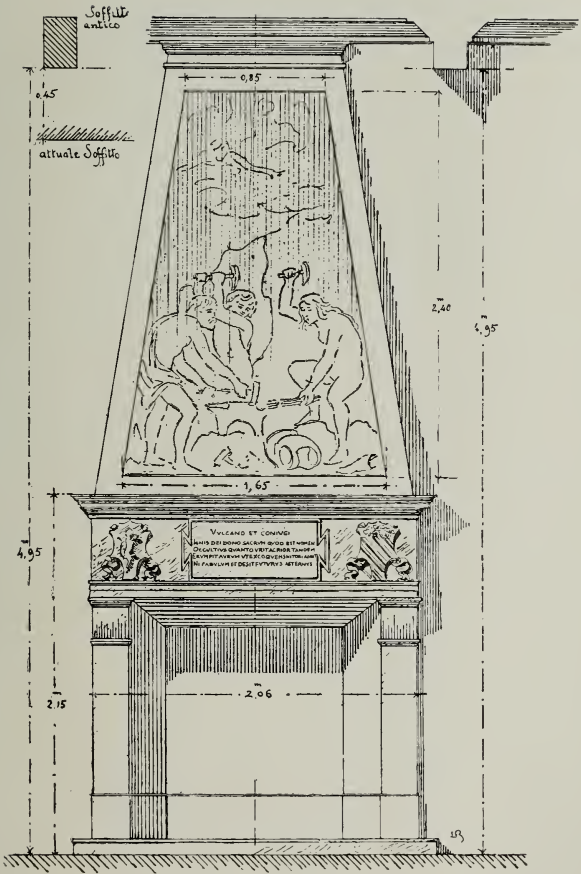
Assecondando tale concetto, i signori Puricelli-Guerra misero la villa della Pelucca a disposizione dell'Ufficio Regionale, acconsentendo a tutte quelle opere di scandaglio alle pareti ed ai pavimenti, che potessero condurre a riconoscere le originarie condizioni dell'edificio.

Si venne così a constatare come la Villa Pelucca — che ormai si dovrà chiamare Villa dei Rabia — fosse in origine ad un solo piano terreno, dovendosi assegnare ai primi anni del secolo XIX l'aggiunta del piano superiore colla

relativa innovazione della scala che a questo conduce [1]. Nell'occasione di tale sopralzo, all'intento di tenere le camere del primo piano ad un medesimo livello, ed essendo la sala maggiore terrena alquanto più alta delle altre attigue, si presentò la necessità di abbassare di questa il soffitto in legno: il che risulta dal dato di fatto che, nella tratta inferiore delle pareti del piano sopralzato, si ritrovarono, scrostando l'intonaco, i vani già occupati dalle travature dell'originario soffitto. In sèguito a tale constatazione, si potè chiarire come nella sala terrena potesse trovar posto il camino colla *Fucina di Vulcano*, giacchè per la ricomposizione cogli elementi che ci restano — il frontale in marmo e la cappa dipinta — non risultava sufficiente l'attuale altezza della sala maggiore. Nessuna traccia però si rinvenne delle decorazioni lungo le pareti, il che non doveva meravigliare, ricordando come il distacco dei dipinti — che il Barezzi estese, come si disse, anche alle parti meno conservate e non comprese fra quelle consegnate nel 1822 — rispondesse allo scopo pratico di permettere la riforma completa del vecchio edificio.

Un altro dato interessante potè essere accertato, scrostando metodicamente le pareti, e fu quello relativo alle lunette, che un dì accoglievano i putti fra i pampini. Infatti, sulla parete del muro maestro corrispondente al piccolo locale *H*, si ritrovarono le traccie dell'imposta della vôlta a botte, risultando che dieci dovevano essere in tutto le lunette, mentre la sommaria descrizione del 1821 dice: « il Gabinetto dimostra Bagni di ninfe e giuochi famigliari, oltre le 8 lunette ». Probabilmente si alludeva al numero delle lunette che ancora conservavano la decorazione.

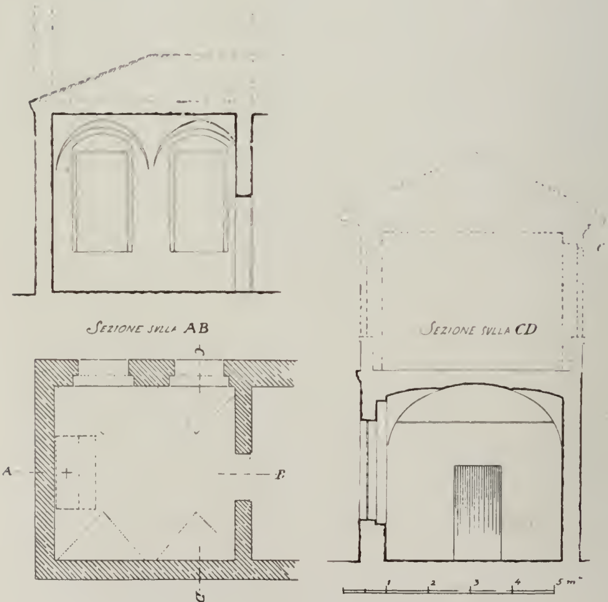
[1] Dal già citato *Cronista Monzese*, anno 1841, sappiamo come nel 1806 la Pelucca venne « rimodernata, e l'appartamento ove erano le pitture del Luini, che vennero ristaurate poco bene, era stato riservato ad uso vicereale, arredato colla solita magnificenza di quei tempi ». Le pitture avevano quindi subìto una manomissione quindici anni prima che il Barezzi si accingesse a staccarle dal muro.



Ricomposizione del Camino di Vulcano, nella Sala *E*.



Veduta esterna della Cappella, col sopralzo del sec. XIX.



Planimetria e Sezioni della Cappella restaurata.

Capitolo VII.

Il risultato più importante delle indagini doveva però essere raggiunto nel locale *K*, adibito a cucina, nel quale solamente la vôlta conservava l'originaria tipica disposizione, mentre le aperture delle finestre e delle porte erano state manomesse o spostate, per corrispondere alle pratiche esigenze della mutata destinazione, cui si dovevano anche le manomissioni alle pareti per sistemarvi l'acquajo, il camino e la pompa dell'acqua. Fin dalle prime indagini si era potuto accertare come la porta della cappella si trovasse nel mezzo della parete corrispondente al locale di accesso, il che portava a pensare dovesse l'altare trovarsi nel mezzo della opposta parete, là dove si apriva l'unica finestra che illuminava la cucina, che non poteva quindi essere l'originaria: infatti, fu nella parete a destra entrando, che si rinvennero le traccie delle originarie finestre, le quali erano state otturate, rimanendo con ciò accertata la disposizione d'assieme della cappella, quale si vede nella planimetria alla precedente pagina. La riapertura degli antichi vani di finestra aveva già rimesso in luce alcuni resti interessanti delle decorazioni ornamentali negli stipiti e squarci delle medesime, allorquando il diligente scrostamento della parete corrispondente all'accesso della cappella ebbe a rivelare le linee d'assieme della composizione che occupava tutta quella parete, vale a dire la *Deposizione della salma di S. Caterina*.

Nella descrizione sommaria dei dipinti alla Pelucca, fatta dalla Commissione accademica nel 1821, si dice che « in una stanza terrena, che serviva di cappella, il Luvino



Cappella. - La parete della S. Caterina, coll'antica porta e le traccie pittoriche ritrovate nel 1907.

Fot. A. Ferrario.

effigiò la storia di S. Caterina ed altri Santi, ma il tempo e la umidità non rispettarono che una sola parete, e di questa la parte più lontana dal pavimento »; e come già si accennò, nell'elenco dei pezzi da distaccare, allora steso, uno solo di questi venne indicato nella cappella, dell'altezza di braccia 1, ed oncie 6, per una larghezza di braccia 4, « e più se sarà possibile »: da queste parole risulta come in tutta la cappella, la Commissione accademica ritenesse possibile di salvare soltanto il motivo centrale della salma di S. Caterina, sorretta da tre angeli, col sottostante sarcofago. Dall'assieme di questa composizione, quale riapparve in sèguito alle indagini del 1907, risulta che il sarcofago poggiava sopra la raffigurazione di un monte, il quale avviluppava tutta la porta sottostante: ed al motivo centrale si collegavano due angeli genuflessi reggenti una torcia. Pertanto, la maggiore larghezza che, per l'unico frammento designato nella cappella, la Commissione si augurava possibile, mirava a comprendere nel distacco anche i due angeli: il Barezzi nel fatto staccò tutta la zona superiore della composizione, dividendola in tre parti, la principale delle quali consegnò nel febbraio



Cappella. - Uno degli angeli laterali.
R. Pinacoteca di Brera. *



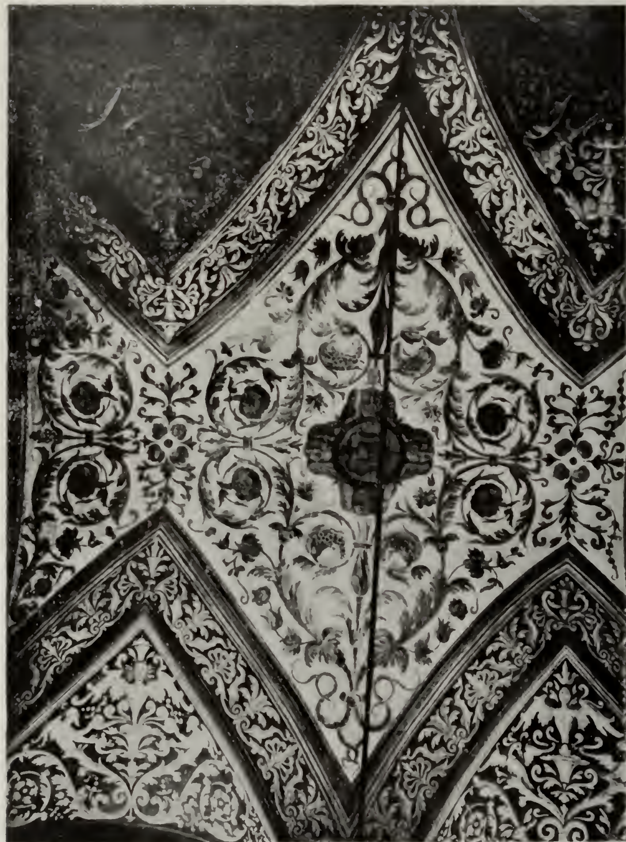
Cappella. - Parete dell' altare, colle traccie del Padre Eterno, ora a Brera.

Fot. A. Ferrario.



Cappella. - Parete colle originarie finestre ripristinate.

Fot. A. Ferrario.



Decorazione della Volta, nella Cappella.

Fot. A. Ferrario.

1822, e parve senz'altro meritevole di essere inclusa fra i frammenti da esporre nelle sale dell'Accademia di Belle Arti; più tardi consegnò uno degli angeli laterali, che nell'agosto di quell'anno venne inviato al Palazzo Reale: l'altro angelo, quello di sinistra, sebbene distaccato dal Barezzi, venne da questi trattenuto, e passava più tardi in proprietà privata. Per fortuna, malgrado il distacco, rimase ancora sulla parete della cappella una impronta abbastanza visibile di tutto l'assieme.

Anche le altre pareti erano dipinte, ma deteriorate dall'umidità nella parte inferiore: la parete prospettante l'ingresso, là dove doveva trovarsi l'altare, risultò dalle indagini ripartita in tre campi, e nella sommità di quello centrale apparvero le traccie del Padre Eterno cogli angeli, altro dei tre frammenti dal Barezzi staccati nella cappella e consegnati nell'estate del 1822: nei due comparti laterali si veggono le vestigia di altre pitture, delle quali non è possibile di accertare il soggetto, nè il riferimento a frammenti di affreschi del Luini che ci siano noti, poichè si intravvedono soltanto alcune traccie di figure, con sfondo di paese e prospettive. Ancor meno si scorge nella parete opposta alle finestre, dove vi è pure l'indizio che vi sia stata eseguita l'operazione di qualche strappo parziale di affresco. Infine, nella parete delle finestre si ritrovarono le traccie di una decorazione ornamentale (vedi inc. a pag. 89), che raccordava le finestre colla decorazione della vôlta.

In tal modo, quel locale, che or sono cinque anni non avrebbe lasciato ritenere possibile un riscatto dalle sue condizioni di cucina, ci può ancora dare oggidì la impressione dell'originaria cappella, dove il Luini improvvisò una delle sue più poetiche composizioni. E la parola improvvisare, non dovrà sembrarci fuori di luogo: poichè le indagini nella parete della Santa Caterina rimisero in evidenza lo schizzo della decorazione del sarcofago colle sirene



Cappella. — La porta originaria, riaperta.

Fot. A. Ferrario.

e putti, che si vede tuttora graffito nell'intonaco, per modo da assicurarci che il Luini ebbe a studiare sul posto stesso tale composizione, disegnandola con una punta sull'intonaco ancor fresco. Come risulta dall'incisione riproducente scrupolosamente quelle traccie graffite, non si tratta di un



assieme riportato sull'intonaco col sussidio di un disegno già precisato sulla carta, bensì di una vera improvvisazione sul muro, abbozzata nelle sue masse generali, per essere poi ripresa ed accarezzata col lavoro del pennello.



Cappella. — Il Padre Eterno e gli angeli. — R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Brogi.

Capitolo VIII.

Ricostituite le vicende delle composizioni affrescate dal Luini alla Villa Rabia, e precisata la parte dei frammenti che realmente appartiene a quel ciclo di soggetti sacri e profani, non rimarrebbe che da considerarne il pregio intrinseco ed il posto che occupano nel complesso dell'opera pittorica dell'artista: il che implica la determinazione dell'epoca, alla quale siano da assegnare i frammenti che ci pervennero. Devesi a tale riguardo ricordare come, gli affreschi della Pelucca siano stati divisi, generalmente, in due gruppi, per essere assegnati, in base ad una presunta differenza di tecnica e di valore, a due epoche molto distinte, attribuendo alla fase giovanile del pittore alcune composizioni, specialmente quelle della storia di Mosè: e ad un successivo soggiorno del Luini alla Pelucca, le altre, in particolare quelle della Cappella. Ora — per quanto sia da ammettere che, trattandosi di un complesso ragguardevole di dipinti, quale venne al Luini affidato dalla famiglia Rabia, tanto per la casa in Milano, quanto per la villa presso Monza, l'esecuzione debba essere stata condotta a più riprese — non sembra di potere ammettere che un notevole lasso di tempo sia trascorso dall'inizio al termine delle decorazioni alla Pelucca: anzitutto, per quella brevità della carriera artistica del Luini, che ormai dobbiamo riconoscere, risultando sfatata l'opinione sino ad oggi ammessa, che il Luini sia giunto a tarda età, e ci abbia lasciato un autoritratto nel vecchio, dalla barba fluente, che si vede in una delle composizioni del Santuario

di Saronno. Le recenti indagini (¹) hanno constatato come la morte abbia côlto il Luini nel pieno vigore della vita, prima del luglio 1532, lasciando due dei suoi figli in ancor tenera età: ed hanno pure constatato come le opere sue giovanili comprendano una parte del secondo decennio del 1500, cosicchè la operosità dell'artista risulta condensata in poco più di un ventennio.

Ciò posto, e dovendo per logica di raffronti ammettere che i dipinti del Luini alla Pelucca — anche quelli che si vorrebbero ascrivere ad un primo soggiorno — siano pur sempre posteriori alle pale di S. Giorgio e della Passione in Milano, già ci avviciniamo all'epoca della « Coronazione di spine » in S. Sepolcro. Che da questo lavoro, del 1521-22, sia derivata, per ragioni materiali di vicinanza, la commissione al Luini di dipingere la casa Rabia, di fianco alla chiesa, e quindi la villa Rabia vicino a Monza: oppure si debba attribuire a questi rapporti del Luini colla famiglia Rabia l'incarico del Pio Luogo di S. Corona, non sarebbe possibile oggi decidere. Più naturale sembra la prima delle ipotesi, dalla quale conseguirebbe che il Luini avrebbe dipinto nelle due proprietà Rabia dal 1522 in poi, prima di recarsi nel 1525 a Saronno, e di avviarvi il periodo suo più laborioso, che in meno di sette anni comprende le numerose composizioni di Saronno, del Monastero Maggiore in Milano, e di S. Maria degli Angeli a Lugano. La stessa circostanza che le decorazioni Rabia, a S. Sepolcro e alla Pelucca, hanno lasciato un posto notevole alle scene mitologiche, nelle quali il pittore, senza rinunciare alle caratteristiche personali, si presenta sotto un nuovo aspetto, diverso da quello eminentemente religioso del suo primo periodo, induce a fissare

(¹) Vedasi: *Bernardino Luini e l'anno di sua morte*, in *Corriere della Sera*, 1901, N. 272; e *B. Luini e l'opera sua a Lugano*, in Bollettino III della Società Ticinese per la conservazione delle bellezze naturali ed artistiche: Novembre, 1910.

agli anni 1522-24 i lavori eseguiti per conto della famiglia Rabia. Siamo nella fase della ancora contrastata dominazione di Francesco I [1], e dato il parteggiare dei Rabia per la Francia, si comprende come dalla loro posizione sociale siano stati portati a nobilitare le loro dimore col pennello dell'artista ormai salito in fama.

Le differenze nel valore intrinseco, o nelle caratteristiche personali, che si possono riconoscere nel complesso dei frammenti della Pelucca, e contribuirono a giustificare una differenza di tempo, od una diversità di mano, richiedono di esser giudicate tenendo in particolare conto queste due circostanze di fatto: le non lievi manomissioni subìte dai dipinti, prima e nell'occasione del loro distacco dalle pareti: l'indole speciale dell'artista, che nessuno seppe definire più chiaramente, di quanto abbia fatto il Lafenestre, colle parole che meritano di essere fedelmente riportate:

« Peintre formé à la plus savante des écoles, il resta néammoins, par la candeur des impressions et la modestie des visées, un artiste des temps primitifs, semblable à ces ouvriers de génie qui firent, presque à leur insu, la gloire du XIVe et du XVe siècle. Comme eux, il ne chercha, dans les sujets religieux qui lui furent offerts, qu'un prétexte à répandre l'amour et la pitié, dont son âme était pleine, et non pas l'occasion d'étaler son savoir-faire: comme eux, il ne cessa de s'abandonner, sur son chemin, aux impressions les plus simples et les plus douces, que lui offrait la nature vivante, et de les rendre, avec une naïve franchise, par tous les moyens qu'il avait à sa disposition, sans souci de la perfection, ni de l'originalité; comme eux aussi, il nous pénètre et nous enchaîne par

[1] Nel mastro dell'Istituto di S. Corona, che registra anno per anno le cariche della Confraternita, si legge dopo il 1522: « propter bellum et confratruum absentiam, nulla electio facta fuit usque ad annum 1531 ».



Gabinetto *H* (?). — Museo Civico Malaspina. — Pavia.

l'expansion d'une poésie sincère et profonde, qui disparaîtra chez les artistes italiens, à mesure qu'ils deviendront plus esclaves d'une tradition ».

Quando, tenendo calcolo delle suaccennate circostanze di fatto, si sappia ravvisare nei frammenti meno interessanti della Pelucca, l'effetto dei danni subiti dai dipinti nel corso di tre secoli di vicende, in aggiunta alla singolare natura dell'artista « rêveur et capricieux, insoucieux de son temps et peut être de sa gloire, tantôt soigneux à l'excès, tantôt négligent à faire peur », non vi è ragione alcuna per escludere una unità di tempo e di maniera in tutto il ciclo della Pelucca. Ed anche per quanto riguarda l'accampato intervento del Bramantino in questo complesso pittorico, noi dobbiamo ancora richiamarci a quelle caratteristiche personali, che fanno del Luini un autodidatta, e non escludono dall'opera sua qualche reminiscenza delle caratteristiche di altri pittori del suo tempo, quale fu il Bramantino. Messa da parte la eventualità di una collaborazione, poco rispondente alle abitudini dell'epoca e all'indole dei due artisti, noi ci troviamo a domandarci se non sia più semplice e spontaneo l'immaginare che il Luini abbia ricorso — in uno dei putti del gabinetto *H*, e in qualche altro particolare della Storia di Mosè — ad effetti di luci e di riflessi, che ritroviamo anche nel Bramantino, anzichè pensare ad una collaborazione di questo pittore, che all'epoca delle decorazioni della Pelucca aveva già raggiunto una rinomanza più solida ed estesa di quella che avesse il Luini; e nemmeno possiamo accogliere la tesi colla quale si credette di poter confermare la presunta collaborazione, arrivando ad immaginare i dipinti eseguiti su tela, probabilmente a Milano, ed inviati poi alla Pelucca, per essere appesi od incastrati nelle pareti delle sale. Si deve quindi concludere che il Luini abbia da solo eseguìto il complesso dei dipinti della Pelucca, salvo il solito ed indi-



Cappella. — La salma di S. Caterina portata dagli angeli.
R. Pinacoteca di Brera.

Fot. Anderson.

spensabile aiuto di qualche garzone, quale è ricordato per l'affresco della *Coronazione di Spine:* e lo abbia svolto in un tempo che può limitarsi fra il 1522 e il 1524, attribuendo i punti deboli dell'opera sua all'effetto immediato dell'indole piuttosto variabile, aggravato dal successivo intervento di ritocchi e manomissioni nei frammenti che ci pervennero.

Malgrado queste diversità di valore, domina in tutti i frammenti la singolare genialità del Luini: del quale si potè scrivere che, meno sapiente ed ardito di Leonardo, meno raffinato nell'esecuzione di Cesare da Sesto e del Solari, meno vario nelle sue composizioni e meno ricco di colori di Gaudenzio Ferrari, a tutti fu superiore per quella grazia ingenua, per quel profondo sentimento di cui sono imbevute le opere sue.

A queste qualità che ritroviamo, tanto negli episodi più efficaci della Storia di Mosè, quanto nelle scene mitologiche, doveva poi essere riservata la maggiore espansione in quel soggetto che meglio rispondeva all'indole del pittore, in quella *Deposizione di S. Caterina*, della quale Pierre Gauthiez [1] ebbe a scrivere: « Le léger fardeau de ce corps qu'ils vont déposer au sépulcre, trois anges le soutiennent au-dessus de la pierre ouverte; leurs mains délicates dessinent, en touchant le long vêtement qui voile la petite sainte, des plis charmants, et cette forme immobile de l'être à demi divin, au milieu du frisson vivant que font les ailes des créatures surnaturelles, parmi les élans du vol, entre leurs bras ployés à peine sous une charge presque insensible, cette paix du visage clos dans la main du plus rapide et du plus beau des anges, c'est vraiment comme une vision céleste ».

E un altro scrittore, Felix Caërdal [2], in questi giorni si

(1) Luini, par Pierre Gauthiez. Paris, Renouard 1905, pag. 38.
(2) Voyage du Condottière. Paris, Cornely 1910, pag. 54.

sentiva dalla poetica composizione distolto un istante dal più monotono pessimismo, per scrivere:

« Trois anges, alors, trois anges au visage de femme, qui sont des fées, volent d'en haut, comme l'alouette descend; ils viennent quérir la fillette pour la mettre dans un beau lit de marbre, orné d'hippocampes, où, quand la lune sera levée, elle se réveillera afin de monter au ciel qui l'attend, légère comme un de ses cheveux dorés, sur un rayon de lumière laiteuse. Les trois fées sourient avec piété à leur sœur endormie. Elles la tiennent sur leurs mains, par la ceinture et les jambes; l'une soutient la tête, et l'autre les pieds chastement joints. La rêveuse est étendue, bien serrée dans son manteau. L'air est tout ému des ailes battantes: ces beaux oiseaux palpitent, et sentent à peine le poids de la morte charmante. Que de goût dans la libration légère de ces figures, suspendue comme une belle accolade au-dessus du sépulcre rigide. La ligne droite du marbre les fait paraître encore plus aériennes. Voilà le rythme, et la poésie ».

Elenco dei frammenti provenienti dalla Villa Pelucca

Sala *E*.

N. 1. *La morte dei primogeniti.* — Altezza m. 2.12, larghezza m. 1.65. — Già nel Palazzo Reale, ora nella R. Pinacoteca di Brera, N. 745 catal. 1908 (vedi la incisione a pagina 28).

N. 2. *Gli Ebrei si preparano alla partenza per l'Egitto.* — Altezza m. 2.11, larghezza m. 1.68. — Pinacoteca di Brera, N. 70 catal. 1908 (vedi a pag. 29).

N. 3. *Il banchetto degli Ebrei prima del passaggio del mar Rosso.* — Altezza m. 1.17, larghezza m. 1.71. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 739 catal. 1908 (vedi a pag. 31).

N. 4. *Il passaggio del mar Rosso* (parte destra). — Alt. m. 1.76, largh. m. 1.66. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 740 catal. 1908 (vedi a pag. 32).

N. 5. *Il passaggio del mar Rosso* (parte sinistra). — Alt. m. 1.76, largh. m. 1.66. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 741 catal. 1908 (vedi a pag. 33).

N. 6. *Gli Ebrei ringraziano Dio dopo il passaggio del mar Rosso.* — Alt. m. 2.40, largh. m. 1.46. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 742 catal. 1908 (vedi a pag. 34).

N. 7. *Le donne Ebree offrono giojelli e vesti per la costruzione dell' Arca.* — Altezza m. 1.49, larghezza m. 1.15. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 743 catal. 1908 (vedi a pag. 35).

N. 8. *La Raccolta della manna.* — Altezza m. 1.98, larghezza m. 1.52. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 744 catal. 1908 (vedi a pagina 36).

N. 9. *Mosè in preghiera sul Sinai.* — Altezza m. 0.68, larghezza m. 0.48. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 737 catalogo 1908 (vedi a pag. 37).

N. 10. *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe.* — Alt. m. 1.21, largh. m. 1.72. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 738 catal. 1908 (vedi a pag. 38).

N. 11. *La Fucina di Vulcano.* — Altezza m. 2.40, larghezza superiore m. 0.85, larghezza inferiore 1.65. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 748 catal. 1908 (vedi a pag. 40, e 83).

Sala *F.*

N. 12. *Sagrificio al Dio Pane.* — Altezza m. 1.78, larghezza inferiore m. 1.45, larghezza superiore 0.66. — Pinacoteca di Brera, N. 73 catal. 1908 (vedi a pagina 41).

N. 13. *Giovane coronato d'alloro sopra un cavallo in corsa.* — Altezza m. 1.63, larghezza m. 1.30. — Pinacoteca di Brera, N. 72 catal. 1908 (vedi a pag. 42).

N. 14. *Metamorfosi di Dafne* (?). — Altezza m. 1.63, larghezza m. 1.52. — Pinacoteca di Brera, N. 74 catal. 1908 (vedi a pag. 44).

N. 15. *La nascita di Adone.* — Altezza m. 2.05, larghezza m. 1.92. — Pinacoteca di Brera, N. 76 catal. 1908 (vedi a pag. 45).

Gabinetto *H.*

N. 16. *Giovinette al bagno.* — Alt. m. 1.54, largh. m. 2.58. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 749 catal. 1908 (vedi a pag. 46).

N. 17. *Tre giovinette che giuocano al guancialino d'oro.* — Alt. m. 1.36, larghezza m. 0.96. — Pinacoteca di Brera, N. 71 catal. 1908 (vedi a pag. 48).

N. 18. *Busto di giovane donna, rivolta a destra.* — Alt. m. 0.44, larg. m. 0.35. — Pinacoteca di Brera, N. 75 catal. 1908 (vedi a pag. 50).

N. 19. *Testa di donna.* — Alt. m. 0.47, largh. m. 0.35. — Londra, Wallace Collection (vedi a pag. 51).

N. 20. *Due frammenti di figure.* — Alt. m. 0.52, largh. m. 0.58. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 750 catal. 1908 (vedi a pag. 52).

N. 21. *Testa di donna.* — Parigi, Louvre (vedi a pag. 54).

N. 22. *Testa di donna.* — Alt. m. 0.44, largh. m. 0.44. — Chantilly (vedi a pag. 60).

N. 23. *Mezza figura di donna.* — Altezza m. 0.44, larghezza m. 0.35. — Pavia, Museo Malaspina (vedi a pag. 98).

N. 24. *Fanciullo seduto fra i pampini.* — Altezza m. 0.50, largh. m. 0.70. — Pinacoteca di Brera, N. 16 catal. 1908, assegnatovi erroneamente al Bramantino (vedi a pag. 76).

N. 25. *Fanciullo fra i pampini, rivolto a sinistra.* — Alt. m. 0.50, largh. m. 0.70. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 747 catal. 1908, assegnatovi erroneamente al Bramantino (vedi a pag. 78).

N. 26. *Fanciullo seduto fra i pampini, rivolto a destra.* — Altezza m. 0.50, larghezza m. 0.70. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 746 catal. 1908, assegnatovi erroneamente al Bramantino (vedi a pag. 79).

N. 27. *Fanciullo in ginocchio fra i pampini, con un grappolo d'uva in mano.* — Altezza m. 0.49, largh. m. 0.59. — Parigi, Louvre, N. 235 (vedi a pag. 78).

N. 28. *Fanciullo seduto fra i pampini* (testa rivolta a destra). — Altezza m. 0.48, largh. m. 0.68. — Parigi, Louvre, N. 234 (vedi a pag. 79).

N. 29. *Fanciullo fra i pampini* (frammento). — Museo di Chantilly (vedi a pag. 62).

N. 30. « A child-Genius holding Grapes ». — 1 ft. 7 1/2 in h. by 2 ft. 1 1/4 in w. — N. 526. — Gallery III, Wallace Collection (vedi a pag. 80).

Cappella *K.*

N. 31. *S. Caterina portata dagli angeli.* — Altezza m. 1.20, largh. 2.26. — Pinacoteca di Brera, catal. 1908 (vedi a pag. 86, 92, 100).

N. 32. *Parte superiore della figura del Padre Eterno, con angeli.* — Altezza m. 0.59, larghezza m. 1.40. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 735 catal. 1908 (vedi a pag. 94).

N. 33. *Angelo genuflesso recante una torcia accesa.* — Alt. m. 0.96, largh. m. 0.70. — Già nel Palazzo Reale, ora nella Pinacoteca di Brera, N. 738 catal. 1908 (vedi a pag. 87).

N. 34. *Altro angelo, formante riscontro al n.° 33.* — Alt. m. 0.96, largh. m. 0.70. — Proprietà Perkins (vedi a pag. 86, 92 e 105).



Fot. Carlo Fumagalli.

Quadro dei Frammenti provenienti dalla Villa Pelucca

	1º Elenco 1821	2º Elenco (contratto)	3º Elenco	Distaccati 1821-22	Consegnati 1822	Trattenuti dal Barezzi	
Sala *E*	12	12	12	11	11	—	
Sala *F*	7	4	4	4	4	—	
Gabinetto *H*	18	6	6	11	7	4	*Lunette:* Louvre, Chantilly e Wallace Collection.
Sala *G*	—	—	1	—	—	—	
Cappella *K*	—	1	1	4	3	1	*Angelo:* propr. Perkins.
Frammenti minori				4		4	*Teste:* Louvre, Chantilly, Wallace Collect. Pavia (?)
	n.º 37	n.º 23	n.º 24	n.º 34	n.º 25	n.º 9	
					n.º 34 (Consegnati + Trattenuti)		

ALTRE PUBBLICAZIONI DI LUCA BELTRAMI RIGUARDANTI BERNARDINO LUINI

BERNARDINO LUINI E LA PELUCCA.
Di pag. 5-19, con 11 illustrazioni. In « *Archivio Storico dell'Arte* ». Anno VIII, Fasc. I-II, gennaio 1895.

LA CHIESA DI S. MAURIZIO AL MONASTERO MAGGIORE, E LE PITTURE DI BERNARDINO LUINI.
Con 15 illustrazioni. In « *Emporium* », gennaio 1899.

UN AFFRESCO DI BERNARDINO LUINI RITROVATO IN S. MARIA DELLA PACE.
In « *Perseveranza* », 26 luglio 1901.

BERNARDINO LUINI E L'ANNO DELLA SUA MORTE.
In « *Corriere della Sera* », Anno 1901, n.º 272.

THE CHAPEL OF ST. CATHERINE IN THE CHURCH OF SAN MAURIZIO, MILAN.
Pag. 33-44 con 2 illustraz. In « *Italian Wall Decorations of the 15th and 16th Centuries* », London, Chapman and Hall, 1901.

LA SERIE ATELLANA DEGLI SFORZA, DIPINTA DA BERNARDINO LUINI.
In « *Rassegna d'Arte* », 1903, con illustraz.

LUINI.
In « *Corriere della Sera* », 1º settembre 1906.

PER LA RICOSTITUZIONE DELL'OPERA DEL LUINI ALLA PELUCCA.
In « *Marzocco* », 18 novembre 1906.

UN ALTRO FRAMMENTO DELL'OPERA DEL LUINI ALLA PELUCCA.
In « *Rassegna d'Arte* », luglio 1908, Anno VIII, n.º 7.

I FRAMMENTI DI UN'OPERA DISPERSA E DISCONOSCIUTA DI BERNARDINO LUINI.
In « *Marzocco* », 9 ottobre 1910.

BERNARDINO LUINI E L'OPERA SUA A LUGANO.
Pag. 48, e 14 tavole in eliotipia, Fasc. III, (novembre 1910) della Società Ticinese per la conservazione delle bellezze naturali ed artistiche.

L'ITALIA MONUMENTALE

Collezione di monografie pubblicate sotto il patronato della Dante Alighieri *e del* Touring Club Italiano.

Fascicoli pubblicati nel 1910:

1. *Il Duomo di Milano.* — Luca Beltrami.
2. *La Certosa di Pavia.* — Luca Beltrami.
3. *Il Battistero di Firenze.* — U. Monneret de Villard.
4. *Le Chiese di Roma,* I parte. — U. Monneret de Villard.
5. *S. Maria del Fiore di Firenze.* — Prof. G. Poggi.
6. *S. Pietro e il Vaticano.* — G. Govone.
7. *S. Marco di Venezia.* — L. Marangoni.
8. *Le Chiese di Roma,* II parte. — U. Monneret de Villard.
9. *Il Duomo di Siena.* — Prof. G. Carotti.
10. *La Via Appia.* — X. X.
11. *Como.* — D. Santo Monti.
12. *La Chiesa di S. M. delle Grazie di Milano e il Cenacolo Vinciano.* — Luca Beltrami.
13. *Vercelli.* — Prof. F. Picco.
14. *Il Palazzo Ducale di Venezia.* — P. Ubertalli.

Ogni monografia illustrata con 60 tavole. - Italia L. **1,00**
Estero L. **1,25.**

Editore P. BONOMI. - Galleria Vittorio Emanuele - Milano.

Prezzo del presente volume: Italia L **3,00** - Estero L **3,50**